J. S. Bachs Musik als theonome Kunst

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
des Fachbereichs Evangelische Theologie
der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

vorgelegt von
Ulrich Meyer
aus Kästorf

ML
410
B1
M38

SP

J. S. Bachs Musik als theonome Kunst

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
des Fachbereichs Evangelische Theologie
der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

vorgelegt von
Ulrich Meyer
aus Kästorf

GRADUATE THEOLOGICAL UNION
LIBRARY
1962

ML
410
B1
M38

Dekan: Professor Dr. Litt. D. G. A. Benrath
Referent: Professor D. Dr. M. Mezger
Korreferent: Professor Dr. G. Otto

Tag der mündlichen Prüfung: 23.6.1976

Inhalt: Seite

I. Ein Hauptproblem der Bach-Hermeneutik 1

II. Der Begriff der Theonomie in Paul Tillichs Systematischer Theologie 4

1. Ort des Begriffs 4

2. Bestimmung des Begriffs 8

3. Akzentuierung des Begriffs 11

4. Theonomie und Symbol 17

III. Das Werk Johann Sebastian Bachs als theonome Kunst 19

1. Musikanschauung und Personalstil 19

2. Figuren und Symbole 48

3. Formen und Ordnungsprinzipien 79

4. Theologische Erwägungen 101

IV. Zu Bachs Gegenwartsbedeutung 111

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Graduate Theological Union

https://archive.org/details/jsbachsmusikalst00unse

I. Ein Hauptproblem der Bach-Hermeneutik

In der Einleitung seines Buches "J.S.Bach, Frömmigkeit und Glaube" stellt Hans Besch zwei Typen der Bach-Interpretation einander gegenüber. Für die ästhetische Interpretation ist Bach danach "ein Gipfel der musikalischen Kunst ... in seinem Wesen begreifbar nur als letzter Ausdruck der Energien einer musikalischen Epoche, sich rein aus den Kräften der Musik entwickelnd und den Sinn seiner Existenz in gewaltiger Übersteigerung alles Dagewesenen aus sich selbst nehmend"; sie sieht in Bachs Kunst "eine in sich ruhende Formenwelt, 'Musik an sich'". Der theologischen Interpretation gilt Bach dagegen "als tiefster Ausdruck in der Geschichte der Frömmigkeit ... Nicht nur, was er in die Form seiner Kunst hineingoß, ist Frömmigkeit, sondern diese Formen selbst sind als Gebilde seiner Frömmigkeit anzusehen. Bach arbeitet nicht nur mit Formen um der Form willen. Er gebraucht die Formen, um etwas auszudrücken". Über das Verhältnis der Interpretationstypen zueinander bemerkt Besch: "Diese beiden Ideen vom Wesen Bachs, die ästhetische und die theologische, hier von uns in letzter Zuspitzung wiedergegeben, können auch eine Einheit bilden; aber wir finden sie weithin in lebhaftestem Widerstreit miteinander". [1]

Damit ist ein Hauptproblem der Bach-Hermeneutik bezeichnet. Besch hat die Geschichte des Problems in seinem Buch in großer Ausführlichkeit dargestellt; Friedrich Smend hat sie im ersten Teil seines Aufsatzes "Luther und Bach" [2] knapp

---

[1] H. Besch, J.S.Bach, Frömmigkeit und Glaube, Band I: Deutung und Wirklichkeit, 2. Aufl. Kassel und Basel 1950, S.18 f.

[2] F. Smend, Luther und Bach, Der Anfang Heft II, Berlin 1947; Wiederabdruck in: Bach-Studien, Kassel usw. 1969, S.153-175.

zusammengefaßt. Beide Arbeiten zeigen, daß die rein ästhetische und die rein theologische Interpretation Endpunkte einer breiten Skala von weiteren Interpretationstypen sind. Doch haben diese an Bedeutung verloren, seitdem die Forschung immer klarer und unwiderlegbarer als Bachs geistliche Heimat die lutherische Orthodoxie hervortreten läßt,[3] der auch die vermeintlich pietistischen, richtiger die mystischen Züge einzuordnen sind.[4] Ist also die von Besch als ein zweites Hauptproblem gekennzeichnete Frage nach dem Wie der Frömmigkeit Bachs [5] weitgehend beantwortet, so stellt sich die Frage nach der Bedeutung des Daß dieser Frömmigkeit immer neu. Hans Heinrich Eggebrecht etwa äußert im Nachgang zu seiner tiefschürfenden Untersuchung über den geschichtlichen Ort Bachs "Zweifel, ob sie die Wahrheit trifft. Ob nicht Bachs Kunst der Komposition in der Geschichte des rein artifiziellen musikalischen Denkens und Vermögens aufgeht und seine spezifisch geschichtliche und persönliche Art der Christlichkeit nur Hintergrund, nicht musikalisch relevante Wirklichkeit ist".[6]

An diesem Punkt setzt die vorliegende Arbeit ein. Sie versucht zu zeigen, daß eine Bach-Interpretation, die den

---

[3] Vgl. G.Stiller, Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit, Kassel und Basel 1970.

[4] Vgl. W.Herbst, Johann Sebastian Bach und die lutherische Mystik, Theologische Dissertation, Erlangen 1958.

[5] H. Besch, a.a.O., S.20.

[6] H.H. Eggebrecht, Über Bachs geschichtlichen Ort, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 31 (1957); Wiederabdruck in: Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970 (= Wege der Forschung Band CLXX), S.247-289, darin ein "Nachwort 1969", dem das Zitat entnommen ist (S.287).

ästhetischen und den theologischen Aspekt nicht in Widerspruch zueinander treten, sondern einander komplementär ergänzen läßt, ihrem Gegenstand gerecht wird. Dazu führt sie einen Begriff aus Paul Tillichs theologischem Denken ein und bringt ihn in Beziehung zu einigen Bereichen der neueren Bach-Forschung.

II. Der Begriff der Theonomie in Paul Tillichs Systematischer Theologie

1. Ort des Begriffs

Tillichs Systematische Theologie, in englischer Sprache seit 1951, in deutscher Übersetzung seit 1955 erschienen,[7] stellt die Summe seiner weitgespannten theologischen und philosophischen Lebensarbeit dar. Gleichwohl ist sie nicht "Summa" im mittelalterlichen Sinn. Tillich sieht sein System vielmehr "zwischen der 'Summa' und dem Essay. Die 'Summa' behandelt ausführlich alle aktuellen und viele latenten Probleme. Der Essay behandelt ausdrücklich nur ein aktuelles Problem. Das System behandelt eine Gruppe aktueller Probleme, die in einer bestimmten Situation eine Lösung verlangen" (I,73).

Dies Zitat weist auf zwei für Tillichs Werk charakteristische Züge hin. Formal gesehen besteht das Zitat aus einer Reihe von Definitionen. Die Systematische Theologie ist voll erhellender Begriffsbestimmungen. Tillich führt keinen Begriff ein, ohne ihn genau zu definieren. Der hohe Rang seines Denkens und die Transparenz des Systems beruhen nicht zuletzt auf seiner begrifflichen Klarheit.

Inhaltlich betont das Zitat die Situationsbezogenheit des Systems. Sie ist in Tillichs Buch konstitutiv. Im "Botschaft und Situation" überschriebenen ersten Kapitel heißt es sogleich: "Ein theologisches System muß zwei grundsätzliche Bedürfnisse befriedigen: Es muß die Wahrheit der christlichen Botschaft aussprechen, und es muß diese Wahrheit für jede neue Generation neu deuten" (I,9); dazu gehört "radikale Teilnahme an der Situation, an der Existenzdeutung des modernen Menschen" (I,12).

---

[7] Band I wird nach der 2. Auflage Stuttgart 1956, Band III nach der 1. Auflage Stuttgart 1966 zitiert.

Soll die Theologie sich so stark auf die Situation einlassen, ohne die Botschaft zu verkürzen, dann muß sie die "Methode der Korrelation" anwenden: das System "sucht die Fragen, die in der Situation enthalten sind, mit den Antworten, die in der Botschaft enthalten sind, in Korrelation zu bringen. Es leitet die Antworten nicht aus den Fragen ab, noch gibt es Antworten, die nichts mit der Frage zu tun haben" (I, 15).

Aus der "Methode der Korrelation" ergibt sich der Aufbau des Systems. Jeder Teil entfaltet zunächst eine existentielle Frage, danach eine theologische Antwort. Dem erkenntnis - theoretischen Teil "Vernunft und Offenbarung" folgen die drei Hauptteile "Sein und Gott", "Die Existenz und der Christus", "Das Leben und der Geist"; den Beschluß bildet der Teil "Die Geschichte und das Reich Gottes".

Der Begriff der Theonomie wird im ersten Abschnitt dieser erkenntnistheoretischen Teils eingeführt und erläutert. Da der Begriff den Kontext zu seinem Verständnis voraussetzt, muß auf diesen Abschnitt im folgenden näher eingegangen werden.

Tillich gibt eine umfassende Analyse der Vernunft. Er unterscheidet den ontologischen und den technischen Begriff der Vernunft. Umfaßt letzterer nur die Fähigkeiten des Berechnens und Argumentierens, also die kognitive Funktion der Vernunft, sofern sie mit der Entdeckung von Mitteln für Ziele zu tun hat (I,89), so ist ontologische Vernunft "die Struktur des Geistes, die es ihm ermöglicht, die Wirklichkeit zu ergreifen und umzuformen" (I,88). Tillich nimmt die klassische Tradition auf, "daß der logos, das Wort, das die Wirklichkeit ergreift und umgestaltet, dies nur tun kann, weil die Wirklichkeit selber den Charakter des logos hat" (I,92). Er bezeichnet die rationale Struktur des Geistes und die rationale Struktur der Wirklichkeit, welche aufeinander bezogen sind, als subjektive und objektive Vernunft (I,91).

In der ontologischen Vernunft ist die kognitive Funktion nur eine neben anderen: der ästhetischen, der ordnenden und der gemeinschaftsbildenden Funktion. In kognitiver und ordnender Funktion ist ein formales, in ästhetischer und gemeinschaftsbildender Funktion ein emotionales Element vorherrschend. Tillich gibt ein Beispiel: "Die Musik ist nicht weniger rational als die Mathematik, aber das emotionale Element in der Musik eröffnet eine Dimension der Wirklichkeit, die der Mathematik verschlossen ist" (I,94). In objektiver wie in subjektiver Vernunft sind Elemente des Statischen und des Dynamischen enthalten: beide "besitzen Dauer in der Verwandlung und wandeln sich in der Dauer" (I, 95).

Tillich beschließt die Strukturanalyse, indem er herausarbeitet, was er "die Tiefe der Vernunft" nennt. "Sowohl in ihren objektiven als auch in ihren subjektiven Strukturen weist die Vernunft auf etwas hin, das in diesen Strukturen erscheint, das sie aber in Macht und Sinn übersteigt" (I,96). Es kann nur metaphorisch beschrieben werden, etwa als "Substanz," als "Grund" oder eben als "Tiefe"der Vernunft. In allen Wirkungsbereichen der Vernunftfunktionen erweist sich die Tiefe der Vernunft. Sie ist zum Beispiel im Bereich der ästhetischen Vernunft deren "Eigenschaft, durch jede Schöpfung der ästhetischen Einbildungskraft hindurch auf die Schönheit selbst hinzuweisen, nämlich auf einen unendlichen Sinn und eine höchste Bedeutung" (I,97). Sie ist die Tiefendimension aller Vernunftfunktionen.

"Die Tiefe der Vernunft ist essentiell in der Vernunft offenbar. Aber unter den Bedingungen der Existenz ist sie in der Vernunft verborgen. Deshalb drückt sich die Vernunft unter den Bedingungen der Existenz in Mythos und Kultus aus" (I,97). Dies ist der Sinn von Mythos und Kultus, die es ohne die existentielle Entstellung der Vernunft nicht zu geben brauchte: sie "stellen die Tiefe der Vernunft in symbolischen Formen dar" (I,98).

Damit tut Tillich den Schritt von der Darstellung der essentiellen Strukturen zur Vernunft in der Existenz, der "aktuellen Vernunft". Diese "hat teil an den Kategorien der Endlichkeit, den selbstzerstörerischen Konflikten, der Zweideutigkeit" aller Wirklichkeit (I,99). Die Endlichkeit der aktuellen Vernunft beschreibt Tillich im Anschluß an Nicolaus Cusanus und Kant. Die Konflikte innerhalb der aktuellen Vernunft schildert er als Gegeneinander von Autonomie und Heteronomie, von Relativismus und Absolutismus, von Formalismus und Emotionalismus. Uns beschäftigt der erste und wesentlichste dieser Konflikte. Er wird ausgelöst "durch die Polarität von Struktur und Tiefe" innerhalb der Vernunft unter den Bedingungen der Existenz (I,101).

"Autonomie bedeutet den Gehorsam des Individuums gegenüber dem Vernunftgesetz, das es in sich selbst als einem vernünftigen Wesen findet. Der Nomos (Gesetz) des Autós (Selbst) ist nicht das Gesetz der Struktur der eigenen Person, er ist das Gesetz der subjektiv-objektiven Vernunft. Er ist das Gesetz, das in der Logosstruktur des Geistes und der Wirklichkeit enthalten ist" (I,102). Diese positive Bestimmung von Autonomie ergibt sich zwingend aus den Ergebnissen der Analyse der essentiellen Vernunft. Tillich fügt ebenso klar die negative Bestimmung hinzu: unter den Bedingungen der Existenz ist autonome Vernunft "Vernunft, die ihre Struktur bejaht und aktualisiert, ohne auf ihre Tiefe zu achten" (I,102).

Hiergegen wendet sich die Heteronomie. Sie "stellt entweder eine oder alle Funktionen der Vernunft unter ein fremdes (heteros) Gesetz (nomos)" (I,102). "Die Grundlage echter Heteronomie ist der Anspruch, im Namen des Seinsgrundes und daher unbedingt und endgültig zu sprechen" (I, 103). Auch andere als religiöse, etwa politische Ideen beanspruchen unbedingte Gültigkeit. "Die Heteronomie in diesem Sinne ist gewöhnlich die Reaktion gegen eine Autonomie, die ihre Tiefe

verloren hat, die leer und machtlos geworden ist. Aber als Reaktion ist sie zerstörerisch, da sie der Vernunft das Recht der Autonomie abspricht und ihre Strukturgesetze von außen her zerstört" (I, 103).

An diesem Punkt erscheint in Tillichs System der von uns anvisierte Begriff: "Autonomie und Heteronomie wurzeln in der Theonomie, und beide gehen in die Irre, wenn ihre theonome Einheit zerbrochen wird" (I, 103).

2. Bestimmung des Begriffs

Theonomie "ist autonome Vernunft, die mit ihrer eigenen Tiefe verbunden ist. In einer theonomen Situation aktualisiert sich die Vernunft im Gehorsam gegen ihre Strukturgesetze und in der Macht ihres eigenen, unerschöpflichen Grundes. Weil Gott (theos) das Gesetz (nomos) sowohl für die Struktur wie den Grund der Vernunft ist, deshalb sind sie in ihm eins" (I,103). Wieder folgt,wie in der Definition der Autonomie, auf diese positive sogleich die negative Bestimmung:"Es gibt unter den Bedingungen der Existenz keine vollständige Theonomie" (I, 103). In dem zerstörerischen Konflikt zwischen Autonomie und Heteronomie, der letztlich "ein Konflikt in der Vernunft selbst" (I,102) zwischen ihrer Struktur und ihrer Tiefe ist, "entspringt das Verlangen nach einer Wiedervereinigung dessen, was immer in Zeit und Raum gespalten ist, aus der Vernunft selbst und nicht im Gegensatz zu ihr. Dieses Verlangen ist das Verlangen nach der Offenbarung" (I,103).

Wir brechen damit das Referat der Tillichschen Darlegungen über die Vernunft ab und gehen weiter zum zweiten Abschnitt des erkenntnistheoretischen Teils der Systematischen Theologie über die Offenbarung. Von den begrifflichen Klärungen, die zu Merkmalen, Medien, Dynamik und Erkenntnis der Offen-

barung gegeben werden, ist in unserem Zusammenhang wichtig die grundlegende Definition: "Offenbarung ist die Manifestation dessen, was uns unbedingt angeht. Das Mysterium, das offenbart wird, geht uns unbedingt an, weil es der Grund unseres Seins ist" (I,134). Diese Definition trifft für jede, auch die außerchristliche Offenbarung zu. Inhalt christlicher Offenbarung ist "das Neue Sein in Jesus, dem Christus, als das, was uns unbedingt angeht" (I,62).

Was macht die Offenbarung zur letztgültigen, unüberholbaren ? Die Kriterien dafür sind nicht außerhalb, wohl aber innerhalb der Offenbarungssituation zu finden. Der Träger der letztgültigen Offenbarung gibt seine Endlichkeit auf - "nicht nur sein Leben, sondern auch seine endliche Macht, seine Erkenntnis und Vollkommenheit" (I,159). "Er wird völlig transparent für das Geheimnis, das er offenbart. Aber um sich völlig aufgeben zu können, muß er sich völlig besitzen. Und nur der kann sich völlig besitzen - und deshalb sich aufgeben -, der mit dem Grunde des Seins und Sinns ohne Entfremdung und ohne Entstellung verbunden ist. Im Bilde Jesu als des Christus sehen wir das Bild eines Menschen, der diese Eigenschaften besitzt" (I,160). Das Neue Testament zeigt ihn als den, der "die dämonischen Mächte besiegte, die ihn selbst dämonisch machen wollten. Sie führten ihn in Versuchung, für sein endliches Sein Unbedingtheit zu beanspruchen" (I,160). Sie wollten das Medium der Offenbarung zur Würde der Offenbarung selbst erheben und ihn damit zum Götzen machen. Jesus widerstand der Versuchung. Er ging ins Leiden und ans Kreuz. Er bestand nicht auf seiner Gottgleichheit, sondern verzichtete darauf, sie als persönlichen Besitz zu haben. "Der entscheidende Zug seines Bildes ist die ständige Selbstpreisgabe des Jesus, der Jesus ist, an den Jesus, der der Christus ist" (I,161). "Für uns bedeutet dies, daß, wenn wir ihm nachfolgen, wir frei sind von der Autorität alles Endlichen in ihm" (I,160). Die letztgültige Offenbarung ist "universal, ohne heteronom zu sein. Nur dann wäre sie heteronom, wenn sie als Endliches sich anderem Endlichen aufdrängte" (I,161).

Jesus bestand "die doppelte Probe der Endlichkeit" (I,164): Er gab die Einheit mit Gott nie auf; und er opferte alles, was er aus dieser Einheit für sich hätte gewinnen können (I,162).

Damit ist die Antwort auf die Frage vorbereitet, wie durch die letztgültige Offenbarung der Konflikt zwischen Autonomie und Heteronomie überwunden und Theonomie geschaffen wird. "Die letztgültige Offenbarung enthält zwei für die Wiedervereinigung von Autonomie und Heteronomie entscheidende Elemente: die vollständige Transparenz des Seinsgrundes in dem, der der Träger der letztgültigen Offenbarung ist, und die völlige Selbstopferung des Mediums der Offenbarung. Das erste Element bewahrt die autonome Vernunft davor, ihre Tiefe zu verlieren, leer und dämonischen Einwirkungen zugänglich zu werden. Die Gegenwart des göttlichen Grundes, wie sie in Jesus als dem Christus offenbar geworden ist, gibt allen Formen rationalen Schaffens geistige Substanz. Sie gibt ihnen die Dimension der Tiefe und eint sie in Symbolen, die diese Tiefe in Riten und Mythen ausdrücken. Das andere Element der letztgültigen Offenbarung, die Selbstopferung des endlichen Mediums, hält die heteronome Vernunft davon ab, sich gegen die rationale Autonomie zu stellen. Heteronomie bedeutet Autorität, die durch ein endliches Wesen im Namen des Unendlichen beansprucht oder ausgeübt wird. Die letztgültige Offenbarung erhebt weder solch einen Anspruch, noch übt sie eine solche Macht aus" (I,175 f.).

Sätze Tillichs über die theonome ästhetische Vernunft mögen diesen Teil der Untersuchung beschließen (Entsprechendes gilt in theonomer Situation von den anderen Vernunftfunktionen): "Wo Theonomie eine religiöse und kulturelle Situation bestimmt - wenn auch fragmentarisch und zweideutig, z.B. im Früh- und Hochmittelalter -, ist die Vernunft weder der Offenbarung unterworfen, noch ist sie von ihr unabhängig. Die ästhetische Vernunft richtet sich weder nach kirchlichen oder politischen Vorschriften, noch schafft sie eine profane

Kunst, die von der Tiefe ästhetischer Vernunft abgeschnitten ist. Durch ihre autonomen künstlerischen Formen weist sie auf das Neue Sein hin, das in der letztgültigen Offenbarung erschienen ist" (I,177). In Band III der Systematischen Theologie, im vierten Teil "Das Leben und der Geist", werden diese Gedanken aufgenommen und weitergeführt: "Vor allem drückt sich in dem Stil, der gesamten Form einer theonomen kulturellen Schöpfung, ein letzter Sinn aus. Das gilt selbst für den geringsten Träger von Sinn - eine gemalte Blume ..." (III,287). Bis in die Einzelheit hinein vermag also eine kulturelle Schöpfung durch ihre stilistische Prägung theonomer Sinnträger zu sein. Genauer sind es innerhalb der Kunststile "bestimmte Elemente, die mehr theonome Möglichkeiten haben als andere" (III,295). Tillich sieht hier einen Vorrang bei dem expressionistischen Element vor dem idealistischen und dem naturalistischen (woran man ein Fragezeichen setzen mag). Schließlich antwortet Tillich auf die Frage, ob die theonome Kunst das Subjekt oder das Objekt zum Ausdruck bringt: "Weder das eine noch das andere. Subjekt und Objekt müssen in einer theonomen Schöpfung geeint sein, die für die Gegenwart des göttlichen Geistes transparent ist" (III,295).

3. Akzentuierung des Begriffs

Fragt man, worauf es in Tillichs Verständnis der Theonomie ankommt, so sind einige Akzente klar zu erkennen: die positive Würdigung der Vernunft; die Bejahung der Autonomie; die zentrale Verankerung der Theonomie im Offenbarungsgeschehen.

Tillich faßt den Begriff der Vernunft nicht nur außerordentlich weit und tief, er gibt nicht nur eine für eine theologische Systematik unerwartet ausführliche Analyse dieses Begriffs, er würdigt ihn auch - was in einer protestantischen

Systematik noch ungewöhnlicher ist - positiv. Er kann dies, weil er deutlich zwischen essentieller und existentieller Vernunft unterscheidet. Daß das weithin in der Theologie nicht geschieht, macht er dieser zum Vorwurf. Die zwischen essentiellen und existentiellen Kräften entstehenden Konflikte innerhalb der aktuellen Vernunft "sind der Anlaß für eine zu Recht bestehende theologische Kritik der Vernunft. Aber eine Anklage gegen die Vernunft als solche ist ein Symptom entweder für theologische Unwissenheit oder für theologische Arroganz" (I,101). Die Berechtigung dieses Vorwurfs, von dem Tillich auch die Reformatoren nicht ausnimmt (I,184), wird durch Paul Althaus' Darstellung der Aussagen Luthers über die Vernunft erwiesen.[8] Der erste Satz dieser Darstellung lautet: "Wenn Luther von der ratio oder Vernunft spricht, so definiert er nicht, was mit ihr gemeint ist, noch differenziert er sie in ihre verschiedenen Erweisungen und Vermögen hinein". Zu dieser schwerwiegenden Unklarheit kommt hinzu, daß die Vernunft für Luthergegenüber dem Glauben völlig verschlossen ist. Tillichs Satz, daß "die Vernunft selbst die Frage nach der Offenbarung" stellt (I,98), wäre bei Luther undenkbar. Für ihn verheißt das Wort Unglaubliches, Unmögliches, ja Absurdes (WA 40,III,46,7), also im schroffen Gegensatz zur Vernunft Stehendes. Hier zeigt sich Luther unter dem Einfluß des spätmittelalterlichen Nominalismus, der Tertullians "Credo quia absurdum" aufnahm, Vernunft und Offenbarung in absolutem Widerspruch sah und die Irrationalität der Offenbarung betonte.

Das Neue Testament sieht den Sachverhalt anders. Es unterscheidet zwischen elementarem Verstehenkönnen und falschem Selbstverständnis. Jesus ruft das erstere gegen das letztere auf, wenn er in seinen Gleichnissen an das Verstehen seiner

---

[8] P.Althaus, Die Theologie Martin Luthers, Gütersloh 1962, S.65 - 71.

Hörer appelliert und deren Einverständnis sucht, um den tiefen Gegensatz zwischen ihnen und sich zu überbrücken.[9] Für Paulus ist in Röm. 1 "die Erkennbarkeit Gottes aus seinen Werken mit den Augen der Vernunft ... die Wirklichkeit, von der er ausgeht", "der Rechtsgrund für das Urteil: alle sind ohne Entschuldigung". In 1. Kor. 1 wird die "Weisheit der Welt" deutlich als falsches Selbstverständnis qualifiziert; "an die Vernunft des Menschen - wir meinen damit sein elementares Verstehen - appelliert der Apostel aber gerade auch hier sehr energisch ... Die Paradoxie des göttlichen Handelns soll also verstanden werden !" [10] Ganz entsprechend heißt es bei Tillich: "Letztgültige Offenbarung ist kein logischer Widersinn, sie ist ein konkretes Geschehen, das auf der Ebene des Rationalen in kontradiktorischen Begriffen ausgedrückt werden muß" (I,179). Paradoxie und Absurdität aber haben miteinander nichts zu tun. Zum sacrificium intellectus, das angeblich aus 1. Kor. 1 folgt, bemerkt Tillich: "Die 'Torheit' des Kreuzes (Paulus) hat nichts zu tun mit dem angeblich guten, in Wirklichkeit aber dämonischen 'Werk' der Opferung der Vernunft" (I,179). "Aktuelle Vernunft bedarf der Erlösung ebenso wie alle anderen Seiten der menschlichen Natur" (I,184). Aber "die letztgültige Offenbarung vernichtet nicht die Vernunft, sie ist die Erfüllung der Vernunft" (I,178). Sie zerstört nicht, sondern heilt deren essentielle Strukturen.

Mit dem ersten Akzent in Tillichs Theonomieverständnis hängt der zweite eng zusammen: die Bejahung der Autonomie. Wieder wendet sich Tillich gegen ein theologisches Verständnis, welches das autonome Denken als solches bekämpfen zu müssen meint. "Autonomie bedeutet nicht die Freiheit des Individu-

---

[9] E.Linnemann, Gleichnisse Jesu, Göttingen 1961, S.30,42,48.

[10] G. Bornkamm, Glaube und Vernunft bei Paulus, in: Studien zu Antike und Urchristentum, München 1959, S.119-137, hier: S.126 und S. 120 f.

ums, sein eigenes Gesetz zu sein, wie theologische Schriftsteller oft behauptet haben, um auf diese Weise einen bequemen Sündenbock für ihre Angriffe auf eine autonome Kultur zu finden" (I,102). Die autonome Vernunft steht dem, was nur individuell ist, vielmehr kritisch gegenüber. Denn sie faßt die existentielle Situation des Selbst und der Welt als das von ihr zu ergreifende und nach ihren Strukturgesetzen umzugestaltende Material auf. "Daher versucht die autonome Vernunft, sich von unbegriffenen Eindrücken und ungestalteten Strebungen freizuhalten. Ihre Unabhängigkeit ist das Gegenteil von Willkür, sie ist Gehorsam gegenüber ihrer eigenen essentiellen Struktur, dem Vernunftgesetz, das das Naturgesetz des Geistes und der Wirklichkeit ist, und das aus dem göttlichen Gesetz stammt, aus dem Grunde des Seins-Selbst" (I,102). Tillich fügt hinzu, daß dies für alle Funktionen der ontologischen Vernunft gelte; es gilt also auch für die ästhetische Funktion.

Bezeichnenderweise kommt in Tillichs Systematischer Theologie der Begriff der Eigengesetzlichkeit nicht vor. Im heutigen, erweiterten Sprachgebrauch ist dieser Begriff mit dem der Autonomie identisch.[11] Er besagt, daß für bestimmte Sachbereiche die ihnen selbst immanenten Gesetze und Normen maßgeblich sind.[12] Tillich sieht hier offenbar, wieder im Unterschied zu anderen Theologen, kein Problem. Ist die essentielle Struktur der Wirklichkeit insgesamt logosgeprägt, dann auch die ihrer Teilbereiche.

Das Problem ist nicht der Schritt in die Autonomie, "der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit" (Kant) als solcher, sondern die existentielle Entfremdung, das Losgelöstsein der autonomen Vernunft von

---

[11] H.Blumenberg, Art. "Autonomie und Theonomie", in: RGG 3. Aufl., Band I, Sp. 788.

[12] F. Lau, Art. "Eigengesetzlichkeit der Lebensgebiete", in: RGG 3. Aufl., Band II, Sp.354.

ihrer eigenen Tiefe. Man kann das an der Parabel vom verlorenen Sohn (Luk. 15, 11-32) verdeutlichen.Daß der Sohn den Vater bittet, ihm sein Pflichtteil auszuzahlen, daß er bald darauf auswandert, wohl, um sich im Ausland eine Existenz zu gründen, dies alles ist für Jesus und seine Zuhörer nicht ungewöhnlich oder gar anstößig. Der Sohn wird erst ein Verlorener, als er in der Fremde das vom Vater ererbte Gut vertut und danach durch die dem Juden verbotene Arbeit des Schweinehütens im Dienst eines Heiden den Abfall vom Glauben des Vaters vollzieht.[13] Autonomie, die ihre Tiefendimension verloren hat, wird flach, leer, ohne letzte Sinnerfüllung und führt zur Verzweiflung (I,104). Soll sie nicht zerstörerischen heteronomen Kräften zum Opfer fallen, dann bedarf sie der heilenden Macht der Offenbarung.

Das führt zum dritten Akzent in Tillichs Verständnis der Theonomie: zu deren zentraler Verankerung im christlichen Offenbarungsgeschehen. Entscheidend ist Jesu "Sieg über jede Versuchung, aus seiner Einheit mit Gott etwas für seine eigene Person zu gewinnen" (I,162). "Durch sein Kreuz opferte Jesus sich selbst als Medium der Offenbarung, nämlich als Messias, so wie die Jünger das Wort verstanden" (I,160). "Er erliegt nicht der Versuchung, der er als messias designatus ausgesetzt ist; denn hätte er den Erfolg gewählt, so hätte er seine messianische Funktion verloren" (I,162). Nur der, der Messianität nicht für seine Person in Anspruch nimmt, kann in Wahrheit der Messias sein. Um dieser Paradoxie willen kann dasvierte Evangelium ihn sagen lassen: "Wer an mich glaubt, der glaubt nicht an mich" (I,163). Sein Opfer ist "das Ende aller Versuche, ihn als endliches Wesen anderen endlichen Wesen aufzubürden" (I,163), das Ende der religiösen Heteronomie. " 'Du bist der Christus'. Mit diesen Worten nahm ihn Petrus auf als das Medium der letztgültigen Offenbarung. Dieser Akt des Aufnehmens ist

---

[13] Vgl. E.Linnemann, a.a.O., S.80-82.

aber ein Teil der Offenbarung selbst" (I,163).

In anderem Zusammenhang kommt der Exeget Ernst Käsemann zu Ergebnissen, die denen des Systematikers Tillich sehr ähnlich sind. Er beantwortet die Frage, ob Jesus sich als Messias verstanden habe: "Ich bin davon überzeugt, daß es keinerlei Beweismöglichkeiten für die Bejahung der Frage gibt. Alle Stellen, in denen irgendein Messiasprädikat erscheint, halte ich für Gemeindekerygma ... Wenn es sich jedoch wirklich so verhält und Jesus nie ausdrücklich Anspruch auf Messianität erhoben hat, so wäre das außerordentlich charakteristisch. Er unterschiede sich damit ebenso von der spätjüdischen Erwartung wie von der Verkündigung seiner eigenen Gemeinde. Er hätte nicht ein Zukunftsbild entworfen, sondern das in der Gegenwart Nötige getan und nicht seine Person, sondern seinen Auftrag in den Mittelpunkt seiner Predigt gestellt. Seine Gemeinde hätte aber gerade damit die Eigenart seiner Sendung als verstanden bezeugt, daß sie seiner Verkündigung mit ihrem Bekenntnis zum Messias und Gottessohn antwortete ... Das Evangelium ist an den gebunden, der sich vor und nach Ostern den Seinigen als Herr offenbarte, indem er sie vor den nahen Gott und damit in die Freiheit und Verantwortung des Glaubens stellte. Er tat es einst ohne jede ausweisbare Legitimation und selbst ohne den Anspruch, der Messias zu sein, und tat es doch in der Vollmacht dessen, den das vierte Evangelium den eingeborenen Sohn nennt".[14] Solche Offenbarung zerstört nicht die autonome Vernunft, sondern gründet sie im Neuen Sein, das in Jesus als dem Christus ist.

---

[14] E. Käsemann, Das Problem des historischen Jesus, in: ZThK 51 (1954), S.125-153; Wiederabdruck in: Exegetische Versuche und Besinnungen, Erster Band, Göttingen 1960, S.187-214, hier: S.211 und S.213.

4. Theonomie und Symbol

Im Vorausgehenden wurden die Akzente in Tillichs Begriff der Theonomie herausgestellt und aus Ergebnissen neutestamentlicher Exegese erhärtet. Nun ist dem schon erwähnten Gedanken Tillichs nachzugehen, daß die "Tiefe der Vernunft" sich in symbolischen Formen äußert. Tillich hat sein Verständnis des Symbols wiederholt erläutert. Im folgenden wird die zusammenfassende Darstellung in der kleinen Schrift über "Wesen und Wandel des Glaubens" zugrundegelegt. [15]

Symbole weisen wie Zeichen aller Art über sich selbst hinaus auf etwas anderes. Während aber Zeichen, etwa die im Verkehr üblichen, willkürlich gesetzt sind und keine wesensmäßige Beziehung zu dem Angezeigten haben, entstehen Symbole in der Geschichte und partizipieren an der Realität dessen, worauf sie hinweisen. Sie eröffnen Dimensionen der Wirklichkeit und unserer Seele, die sonst verschlossen sind. Symbol und Mythos (die Zusammenfassung von Symbolen in einer "Göttergeschichte") bilden die Sprache des Glaubens. Nur sie können das, was uns unbedingt angeht, ausdrücken. Denn das Unbedingte transzendiert unendlich den Bereich der endlichen Realität; deshalb kann keine endliche Realität das Unbedingte direkt zum Ausdruck bringen. Mythos und Symbol sind daher unverzichtbar. "Entmythologisierung" ist zu bejahen, soweit sie das Symbol als Symbol, den Mythos als Mythos sichtbar macht. Sie ist abzulehnen, wenn sie darüber hinaus Symbol und Mythos zum Verschwinden bringen will. Wird der symbolische Charakter als solcher bewußt gemacht, dann wird der Mythos zum "gebrochenen Mythos". An diesem ist festzuhalten. Denn "die Symbole des Glaubens können nicht durch andere Symbole, etwa künstlerische, ersetzt werden; ebensowenig kann man sie durch wissenschaftliche Kritik beseitigen. Wie Wissenschaft und Kunst haben sie ihren genuinen Ort im

---

[15] P. Tillich, Wesen und Wandel des Glaubens, Berlin 1961, darin: III. Die Symbole des Glaubens, S.53-67.

Geist des Menschen. Ihr symbolischer Charakter ist ihre Wahrheit und ihre Macht. Nicht Geringeres als Symbole und Mythen kann das, was uns unbedingt angeht, zum Ausdruck bringen." [16] -

Eine Bemerkung zur Eigenart der Tillichschen Theologie stehe am Ende dieses Hauptteils. Heinz Zahrnt hat darauf hinge - wiesen, daß Tillichs gesamte Arbeit"in besonderer Weise auf Vermittlung, Versöhnung, Wiedervereinigung und Heilung gerichtet" ist; erzitiert dazu ein Wort Tillichs: "Der Weg der Synthese war mein eigener Weg".[17] In der Tat vermag wohl kein anderes Stichwort diese Theologie so treffend zu charakterisieren wie das der Synthese. Von ihm her ist die Methode der Korrelation ebenso zu verstehen wie etwa die Aufnahme der Logoslehre. Ausdrücklich "gegen Pascal" sagt Tillich: "Der Gott Abrahams, Isaaks und Jakobs und der Gott der Philosophie ist der gleiche Gott".[18] Philosophie und Theologie, Kultur und Religion, Vernunft und Offenbarung werden nicht als unvereinbare Gegensätze, sondern in Wechselbeziehung gesehen. Bezeichnet Tillich seinen Standort als jeweils "auf der Grenze" zwischen diesen Bereichen, so weist auch dieser Begriff bei ihm nach einem treffenden Wort von Zahrnt immer mehr auf das Verbindende als auf das Trennende hin.[19] Ein solches Denken ist im Protestantismus selten. Doch scheint es besonders geeignet, zur Erhellung des musikalischen Gegenstandes beizutragen, zu dem wir nun mit der Frage zurückkehren: Inwiefern manifestiert sich in Bachs Musik Theonomie ?

---

[16] A.a.O., S.66.

[17] H.Zahrnt, Die Sache mit Gott, München 1966, S.391 f.

[18] Zitiert nach H.Zahrnt, a.a.O., S.395.

[19] H. Zahrnt, a.a.O., S.393.

III. Das Werk Johann Sebastian Bachs als theonome Kunst

1. Musikanschauung und Personalstil

Mit einigen Sätzen soll zunächst versucht werden, den theonomen Charakter der Musik Bachs aufzuzeigen:

> Indem das Bachsche Schaffen sich zu musikalischer Unverwechselbarkeit entwickelt, läßt es zunehmend seine Tiefendimension sichtbar werden. Bachs abgeschlossenes Werk stellt sich dar als einzigartige Synthese musikalisch-autonomer und außermusikalisch-theologischer Elemente. Es ist, paradox formuliert, reine, dem eigenen Gesetz entsprungene Musik; zugleich symbolische Kunst, die an der Wirklichkeit dessen, worauf sie hinweist, teilhat. Am Entstehen des Werks sind ästhetische und spekulative Vernunft gleichermaßen auf das stärkste beteiligt. Eine Bach-Interpretation, die musikalische mit theologischen Aspekten komplementär verbindet, ist also sachgemäß.

Diese Sätze sind im folgenden zu verifizieren. Wir wenden uns zunächst der in Bachs räumlichem und zeitlichem Umkreis herrschenden Musikanschauung zu. Daß diese ihm vertraut war und sein Schaffen mitgeprägt hat, gilt heute als sicher, obwohl uns dazu fast keine Äußerungen Bachs erhalten sind. Die bekannten Worte über den Generalbaß als "das vollkommste Fundament der Music" und "eine wohlklingende Harmonie ... zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüths" finden sich nahezu wörtlich bereits bei Friedrich Erhard Niedt (1700), und überdies sind Entstehung und Überlieferung der "Bachschen" Generalbaßlehre von 1738 "noch weitgehend ungeklärt";[20] doch wird man annehmen können, daß

---

[20] Bach-Dokumente, Band II, Kassel usw. und Leipzig 1969, S.334.

Bach diese ihm zugeschriebenen Anschauungen teilte. 1739 erwähnt Johann Abraham Birnbaum in seiner Verteidigung Bachs gegen Johann Adolph Scheibes Angriffe Bachs "vollkommene Kenntnis" und "geschickte Anwendung" der "Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat".[21] Daß damit nicht nur auf die musikalisch-rhetorischen Figuren, sondern auf den an der Rhetorik orientierten Kompositionsbegriff der Musica poetica insgesamt hingewiesen ist, zeigt der Titel von Bachs Inventionen, in dem Bach wie jene deutlich inventio, elaboratio und elocutio unterscheidet.[22] In diesen spärlichen und mehr indirekten als direkten Hinweisen aber deuten sich die zwei Hauptlinien lutherisch-barocker Musikanschauung an, welche die Forschung der letzten Jahrzehnte erarbeitet hat.

Die Musikanschauung, die sich im Raum der lutherischen Reformation entwickelt und dort bis in Bachs Zeit Gültigkeit behält, steht vor mittelalterlichem Hintergrund. Das Wissenschaftsmodell des Mittelalters zählt die Musik zum Quadrivium, den vier durch die Zahl bestimmten Grundwissenschaften: sie steht als Musica theoretica neben Arithmetica, Geometria und Astronomia und wird vom Musicus als einem Magister artium an Universitäten gelehrt. Die Musica practica kommt im System der "sieben freien Künste" nicht vor, ist aber dem Trivium, den drei durch die Sprache bestimmten Grundwissenschaften Grammatica, Rhetorica und Dialectica beigeordnet. Sie wird vom Cantor an Schulen gelehrt.[23]

Beide Linien, die quadriviale und die triviale, werden im Bereich der lutherischen Reformation aufgenommen und fortentwickelt. Dabei liegt - und dies erscheint als wesentlich -

---

[21] Bach-Dokumente, Band II, S.352.

[22] H.H.Eggebrecht, a.a.O., S.270.

[23] Vgl. H.H. Eggebrecht, a.a.O., S.263 f.

der Akzent zunächst, unter dem Einfluß der reformatorischen Theologie, auf der trivialen, der worthaften Seite; später, unter dem Einfluß der frühen Aufklärung, auf der quadrivialen, der zahlhaften Seite.

Oskar Söhngen zeigt in seiner "Theologie der Musik",[24] was für Martin Luther an der Musik zunächst elementar wichtig ist: dies, daß sie wie das Wort zu den Wundern gehört, die wir mit den Ohren wahrnehmen, zu den miracula auricularia. Diese formale Nähe zum erklingenden Wort stellt sie von vornherein in die Nähe des Evangeliums, das seinerseits viva vox ist, "gutt geschrey, davon man singet, saget und fröhlich ist" (Vorrede zum Septembertestament 1522). Söhngen betont: "Das musikalische Ursprungserlebnis Luthers bezieht sich also nicht, wie bei Pythagoras, Boethius und den meisten mittelalterlichen Musiktheoretikern, auf die szientifisch-spekulative Seite der Musik: daß die Musik am Anfang der Wissenschaft und Philosophie steht, weil sie aus denselben Elementen Zahl, Maß und Gewicht gebildet ist wie das Weltall, und daß sie darum tönendes Gleichnis der Ordnung des Universums ist, sondern darauf, daß sie zu dem im Gehör auf uns Zukommenden gehört". So versteht Luther die Musik nicht zunächst als ars und scientia, sondern als creatura, deren Klangsinnlichkeit zu bejahen ist: sie ist "äußere", "leibliche" Kreatur, muß als solche "zu ihrem Rechte kommen und darf nicht verkümmert werden". Steht die Musik als erklingende und zu hörende von vornherein dem Evangelium nahe, so erfüllt sie ihr eigentliches Amt dort, wo sie sich dem Schriftwort verbindet und dessen Verlebendigung dient. Hier geht es Luther um eine möglichst sprachgerechte Deklamation; darüber hinaus schwebt ihm, so Söhngen "eine musikalische Exegese vor, die den Bibeltext durch melodische, rhythmische, harmonische und kontrapunktische Mittel intensiviert und leibhaftig auf den Hörer zukommen läßt".

---

[24] Kassel 1967, S.80-99.

Die Komponisten im Wirkungsbereich dieser Anschauung entwickelten solche Mittel, die sie instandsetzten, an der Schriftauslegung teilzunehmen. Es entstand die schon erwähnte Musica poetica, eine Kompositionslehre, die sich bezeichnenderweise an die Rhetorik anlehnte.[25] Wie diese eine Fülle fester, lehrbarer Redefiguren kannte, so auch in Entsprechung die Musica poetica. Der erste Systematiker der musikalisch-rhetorischen Figuren war Joachim Burmeister um 1600. Seitdem spielten die Figuren als wichtiges Mittel zur Verdeutlichung des Textes in den Kompositionslehren des Barock eine bedeutende Rolle. Fragt man, wo der Höhepunkt dieser von Luther eingeleiteten Entwicklung einer ganz an der erklingenden Sprache orientierten Kompositionskunst liegt, so stößt man auf das Werk von Heinrich Schütz. Von ihm ist uns nur wortgebundene Musik, kein selbständiges Instrumentalwerk überliefert. Dieser Befund zeigt, mit welch "grandioser Einseitigkeit" (Söhngen) Schütz sich zeitlebens der Vertonung von Sprache widmete. Er hat deklamatorisch den Texten die Musik auf den Leib geschrieben wie kein zweiter; er hat figürlich Bildhaftigkeit und Affektgehalt der Texte eindringlich dargestellt.

Diese Kunst fand ihren didaktisch-begrifflichen Niederschlag: "Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard", wie Joseph Müller-Blattau seine Neuausgabe[26] treffend genannt hat. Noch zu Lebzeiten des großen Lehrers schrieb Bernhard die drei hier zusammengefaßten Schriften nieder. Sie seien näher betrachtet im Hinblick auf die Musikanschauung des Kreises um Schütz. Die erste, "Von der Singe-Kunst oder Manier", schildert die Gesangsstile jener Zeit. Sie fordert für das Cantar d'affetto,

---

[25] Vgl. H.-H.Unger, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert, Würzburg 1941.

[26] 2. Aufl. Kassel 1963.

daß der Sänger in Bezug auf Aussprache, "Verstand" und Affekt der Worte "fleißig den Text beobachtet" (36). Die zweite Schrift, der um 1660 entstandene "Tractatus compositionis augmentatus", enthält die ausführliche Kompositionslehre, die dritte, "Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien", deren spätere Kurzfassung. Im "Tractatus" verknüpft Bernhard Stilkunde, Figurenlehre, Dissonanzbehandlung und Feststellungen zum Wort-Ton-Verhältnis in bezeichnender Weise. Er unterscheidet drei Stile des Tonsatzes. Der stylus gravis, auch stylus antiquus oder ecclesiasticus genannt, weil er sich in die Kirche "mehr als an andere Orte schicket" (42) - also doch nicht nur dorthin -, ist der a-cappella-Stil der alten Meister. Diese strenge Setzart kennt als Figuren nur die Durchgangs- und die Vorhaltsdissonanz. Dem entspricht, daß die Musik hier dem Wort übergeordnet, "Harmonia Orationis Domina" (83) ist. Anders beim stylus luxurians communis oder stylus modernus. Er wird "allenthalben", nämlich "in singenden sowohl Kirchen als Taffel-Sachen, ingleichen denen Sonaten" (71) angewendet. Dieser Stil kennt außer den genannten noch 15 weitere Dissonanzfiguren. In ihm sind Wort und Ton gleichberechtigt,"sowohl Oratio als Harmonia Domina" (83). Der stylus luxurians theatralis oder stylus oratorius schließlich ist "meist auff theatris" anzutreffen, "wiewohl in Kirchen und Taffel-Music auch offt etwas recitativisches gebraucht" (43) wird. Er wurde "eine Rede in der Music vorzustellen erfunden" (82), in ihm ist also "die Oratio Harmoniae Domina absolutissima" (83); dem dient zusätzlich zu den genannten eine Reihe von acht weiteren Dissonanzfiguren. Abschließend behandelt Bernhard Kirchentonarten, Fuge, Kanon und doppelten Kontrapunkt.

Überblickt man das Dargestellte, so sind darin typische Elemente der Musica poetica unverkennbar. Erstens trägt Bernhard eine durchdachte, im einzelnen erläuterte Figuren-

lehre vor. Er engt den Begriff der Figur auf den der Dissonanzfigur ein, was einseitig, aber vom Aufbau der Schrift her konsequent ist. Zweitens vertritt der Schützschüler einen - nicht ganz uneingeschränkten - Stilmonismus: er kennzeichnet drei unterschiedliche Setzarten und ordnet von diesen die mittlere vorbehaltlos, die anderen beiden abgestuft allen Bereichen der Musikübung, dem geistlichen wie den weltlichen, zu. Drittens ist die textexplizierende Zielsetzung lutherischer Kompositionskunst darin berücksichtigt, daß die Stile auf den Grad ihrer Eignung zu solcher Textexplikation hin geprüft werden. Mit Genugtuung kann Bernhard im "Ausführlichen Bericht" darauf hinweisen, "daß auff unsere Zeiten die Musica so hoch kommen, daß wegen Menge der Figuren, absonderlich aber in dem neu erfundenen und bisher immer ausgezierten Stylo Recitativo, sie wohl einer Rhetorica zu vergleichen" (147); er selber habe dazu beigetragen und "etliche Figuren erfunden, welche hoffentlich nicht undienlich seyn werden" (144). Schließlich gehört auch der Hinweis, daß eine gute Komposition "den Authorem berühmt macht" (40), zum Bild der Musica poetica hinzu.[27]

So stark in all dem das triviale Element hervortritt, so sehr bleibt das quadriviale im Hintergrund. Bernhard gibt in der Schrift von der Singekunst eine Ars cantus, im Tractatus eine Ars compositionis, in beidem zusammen also eine vollständige Musica practica - die Musica theoretica fehlt dem Begriff nach völlig, der Sache nach taucht sie nur in einigen wenigen Andeutungen auf. Das dreigegliederte Modell der Musiklehre, wie es 1537 Nicolaus Listenius, 1643 Johann Andreas Herbst, 1708 modifiziert Johann Gottfried Walther zeigen, sucht man bei Bernhard vergeblich.

---

[27] Vgl. weitere Belege für dieses Motiv bei H.H.Eggebrecht, a.a.O., S.261 f.

Zwar nennt er die Komposition eine "Wissenschaft"; aber diese besteht lediglich darin, "aus wohl gegen einander gesetzten Con- und Dissonantiis einen harmonischen Contrapunct zu setzen". "Materia" solcher Komposition sind die Kon- und Dissonanzen, "forma" ist die Anwendung der kontrapunktischen Regeln. "Harmonia" wird mit "Wohllaut mehrerer und unterschiedener Stimmen" gleichgesetzt (40). Nur an einer Stelle ist die zahlhafte Seite der Musik kurz, aber deutlich erwähnt: "Consonantzen sind proportiones derer Intervallorum, welche gegen einander eine Harmonie zu machen geschickt sind" (43). Im weiteren gibt Bernhard zwei Beispiele solcher Proportionen und erwähnt das Monochord als Instrument zu ihrer Gewinnung. Doch ist Thema dieser Erörterung nicht die Zahlhaftigkeit der Musik, sondern nur die Frage, inwieweit die Quarte als Konsonanz anzusehen sei. Nimmt man noch den Satz "Omne Trinum perfectum" (42), angeführt zur Begründung der Ansicht, daß in einem Tricinium die tiefste Stimme das Fundament sein solle, hinzu, so sind die quadrivialen Hinweise schon alle genannt.

In seinem Vorwort zur "Geistlichen Chormusik" von 1648 kündigte Schütz das Erscheinen eines Kompositionstraktats von einem ihm "wohlbekandten ... hocherfahrnen Musicus" an. Müller-Blattau bezog diese Nachricht auf Bernhards Traktat. Auch wenn diese Vermutung nicht zutrifft (Otto Brodde sieht in der Stelle aus guten Gründen die Vorankündigung der dann doch nicht erschienenen Kompositionslehre von Marco Sacchi [28]), so fällt doch auf, wie weitgehend Bernhards Themen mit denen übereinstimmen, die Schütz in dem erwähnten Vorwort als "die zu einer Regulirten Composition nothwendigen Requisita" bezeichnet: die "Dispositiones Modorum; Fugae Simplices, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musica diversi: Modulatio Vocum: Connexio

---

[28] O.Brodde, Heinrich Schütz, Weg und Werk, Kassel 1972, S.199.

subiectorum, & c. Und dergleichen Dinge mehr; Worvon die gelehrten Theorici weitlefftig schreiben / und in Schola Practica die Studiosi Contrapuncti mit lebendiger Stimme unterrichtet werden".[29] Schütz nennt keine quadrivialen Themen; selbst als Gegenstände der gelehrten Theorie kommen sie hier nicht vor.

Die Musikanschauung des Schützkreises wurde im Vorhergehenden aus mehreren Gründen so ausführlich behandelt. Zum einen läßt sie die Bedeutung der Sprache für die Musica poetica mit besonderer Klarheit hervortreten. Zum zweiten ist es von großem Interesse zu sehen, daß der Eindruck der "grandiosen Einseitigkeit", den das musikalische Werk von Schütz vermittelt, durch die dahinter stehende durchweg triviale Anschauung bestätigt wird. Drittens mag von hier aus die merkwürdige Tatsache verständlicher werden, daß Schütz bei Bach nicht "vorkommt". Uns sind viele Komponisten bekannt, deren Werke Bach intensiv und kritisch studierte - Schütz ist nicht darunter. Fraglos kannte der Leipziger den Dresdener Großmeister, dessen Tod gerade 30 Jahre zurücklag, als Bachs berufliches Wirken begann, der wie er lutherische Kirchenmusik schrieb und der noch 1740 in Johann Matthesons "Ehrenpforte" den Titel eines "allgemeinen Lehrmeisters der deutschen Musikanten" erhielt.[30] Aber Bach setzte sich auseinander mit dem, was ihm für seine Entwicklung aktuell erschien; und dazu gehörte die sprachgezeugte Kunst Schützens nach allem, was für uns erkennbar ist, nicht. -

In seinem Buch "Die Tragweite der Wissenschaft" [31] schreibt Carl Friedrich von Weizsäcker: "Das kopernikanische System kam als eine ganz neue, originelle Idee. Es wagte, die staubigen Kammern der Überlieferung auszuräumen; wer es annahm,

---

[29] H.Schütz, Geistliche Chormusik 1648, Kassel 1953, S.VI.

[30] Zitiert nach Müller-Blattau, a.a.O., S.1.

[31] Erster Band: Schöpfung und Weltentstehung, Stuttgart 1964, S.104-106.

bekundete, daß wir jetzt endlich frei sind, selbst über die Natur nachzudenken". Johannes Kepler war der erste, der dies tat: "Man könnte die These verfechten, die wahrhaft revolutionäre Entdeckung der neuzeitlichen theoretischen Astronomie sei nicht das kopernikanische System, sondern Keplers erstes Gesetz (1604)". Nach der bewegenden Darstellung von Weizsäckers kam es dazu so: "Kepler glaubte an die mathematische Vollkommenheit der himmlischen Sphären vielleicht mehr als irgendjemand vor oder nach ihm. Eben darum fand er sich nicht bereit, eine Abweichung von weniger als 8 Bogenminuten zwischen der berechneten und der beobachteten Bewegung des Planeten Mars hinzunehmen. Acht Bogenminuten sind ein Viertel des scheinbaren Durchmessers des Mondes; so klein war der Abstand der beobachteten Position des Planeten von der vorausberechneten; und dieser Abstand mußte erklärt werden. Kepler gab den Gedanken der Kreisbahn preis, nachdem mehr als vierzig verschiedene hypothetisch angesetzte Bahnen für Mars die Übereinstimmung mit der Erfahrung nicht herbeigeführt hatten. Er versuchte eine Ellipse als Arbeitshypothese und war erschüttert von der Entdeckung, daß sie die Beobachtungen exakt beschrieb. Dann hatte er genug mathematisches Vorstellungsvermögen, um nunmehr zu glauben, eine Ellipse könne ebensogut ein Element eines vollkommenen Systems himmlischer Bewegungen sein wie ein Kreis". Schließlich charakterisiert von Weizsäcker die Arbeit des evangelischen Theologen und großen Astronomen: "Für Kepler war die Astronomie eine Anbetung des Schöpfers durch das Medium der Mathematik. Im mathematischen Gesetz denkt der Mensch, der nach Gottes Bild geschaffen ist, Gottes Schöpfungsgedanken nach". Der letzte Satz geht auf Kepler selbst zurück.

Worin liegt das Revolutionäre von Keplers Entdeckung ? Die antik-mittelalterliche Tradition lehrte die Vollkommenheit des Makrokosmos. Danach konnten sich die Planeten nicht anders als auf der denkbar vollkommensten Bahn, der Kreisbahn, bewegen. Mit dieser Meinung brach der Forscher. Wissenschaftliches Denken überwand eine alte, weltanschau-

lich sanktionierte Hypothese. Dies war "Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit", ein exemplarischer Akt der Aufklärung. Was aber Kepler zu seiner Tat motivierte, das war nicht das Bestreben, die geglaubte Vollkommenheit der göttlichen Schöpfung in Frage zu stellen; es war im Gegenteil der Wille, sie angesichts der aus der wissenschaftlichen Arbeit erwachsenden Infragestellung als wahr zu erweisen. Solche frühe Aufklärung war also Aufklärung aus Glauben, theonome Aufklärung.

Vor diesem geistigen Hintergrund wurde im Barock die quadriviale Musikanschauung erneuert und fortentwickelt. "Gottes Schöpfungsgedanken nachdenken" hieß für das barocke Musikverständnis: staunend vor denselben Zahlenverhältnissen im Bereich der Gestirne und in dem der Intervalle stehen. Wiederum war es Kepler, der in einem "Werk künstlerischer Mathematik, vielleicht Bachs Kunst der Fuge vergleichbar",[32] in seinen "Harmonices mundi Libri V" von 1619, "zuerst eingehend klargelegt hat, daß in dem Laufe der Gestirne Ordnungen walten, die in ihren Maßverhältnissen von den größten und kleinsten Geschwindigkeiten genau denen der einfachsten musikalischen Intervalle entsprechen. So entspricht der Lauf des Saturn dem Maßverhältnis der großen Terz 4 : 5, der des Jupiter dem der kleinen Terz 5 : 6, der des Mars dem der Quinte 2 : 3 usw."[33] Was diese Erkenntnis für barockes Denken bedeutet, faßt sich im zentralen und universalen Begriff der Harmonie zusammen. Walter Blankenburg erläutert ihn so: "Das Wort 'Harmonie' bedeutet Zusammenklang, Zusammenstimmen und somit Gesetzmäßigkeit und Ordnung. Gemäß der Weltanschauung, in der das barocke Musikverständnis begründet ist, kennzeichnet 'Harmonie' nicht nur das Wesen der Musik,

---

[32] C.F.v.Weizsäcker, a.a.O., S.105.

[33] W. Blankenburg, Der Harmonie-Begriff in der lutherisch-barocken Musikanschauung, in: Archiv für Musikwissenschaft, XVI, 1959, S.44-56, hier: S.45.

sondern auch das der gesamten geschaffenen irdischen wie ungeschaffenen göttlichen Welt. Die Musik ist nur ein, wenn auch besonders eigentümlicher Ausschnitt aus einer umfassenden kosmischen Ordnungswelt ... Es handelt sich in diesem Weltbild nicht um verschiedene Ordnungen innerhalb verschiedener Schöpfungsbereiche, sondern um eine einzige, allenthalben anzutreffende".[34] Noch in Gottfried Wilhelm Leibniz' posthum bekannt gewordener "Monadologie" von 1714 hat der Begriff eine Schlüsselrolle: Nach ihr hat Gott die einzelnen Seelen (Monaden) so geschaffen, daß ihre Vorstellungen derart zueinander passen, daß sie eine Körperwelt in verschiedener Zentrierung darstellen, d.h. in einer "prästabilierten Harmonie".

Von Kepler führt eine Linie über Agostino Steffani, der sich 1695 auf Kepler berief, und über Andreas Werckmeister, welcher Steffanis Schrift übersetzte und 1700 herausgab, zu Johann Gottfried Walther, der 1704 bei Werckmeister studierte; also in Bachs unmittelbare Nähe. Im Anschluß an Rolf Dammanns Studie "Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister"[35] sei diese nun in wichtigen Punkten dargestellt.

Werckmeister ist wohl der eindrucksvollste Vertreter quadrivialen Denkens im lutherischen Barock. Er definiert: "Musica ist eine Mathematische Wissenschafft / welche uns durch die Zahlen zeiget den rechten Unterschied und Abtheilung des Klanges / woraus wir eine geschickte und natürliche Harmoniam setzen können" (209). Als Organist geht er nicht aus von der Dreiteilung der Musik, welche die Musica poetica der Musica practica einordnet, sondern von der Zweiteilung, die den Komponisten als

---

[34] A.a.O., S.44 f.

[35] In: Archiv für Musikwissenschaft, XI, 1954, S.206-237.

Musicus perfectus zugleich einen Theoreticus sein läßt (210). Dieser urteilt in den Fragen der Musik sowohl nach auditus (Gehör) als auch nach ratio - wobei ratio zugleich die zahlhafte Struktur der Musik und die Einsicht in diese Struktur bedeutet (212 f.). Die Analogie zu Tillichs Begrifflichkeit der subjektiven und der objektiven Vernunft ist offensichtlich. Werckmeister teilt weder den Gedanken des Ruhmes noch das Kulminationsbewußtsein des Musicus poeticus, die uns bei Bernhard begegneten. Gott ist "Uhrheber der Music", der Mensch "nicht eigentlich der Inventor sondern nur das Werckzeug"; und die Musik hat "ihren Zweck noch nicht erreichet" (214 f.). Noch bezeichnender ist ein weiterer Unterschied. Bernhard sah als materia der Musik die Kon- und Dissonanzen, als forma die Regeln des Kontrapunkts. Werckmeister setzt viel tiefer und elementarer an: materia ist der Klang (sonus), forma die Zahl (numerus); subjectum musicae ist danach der numerus sonorus (216). 1 - 6 und 8 sind die "harmonischen Wurzel-Zahlen". Sie sind "ein Corpus der völligen Harmonie". Je näher die aus ihnen gebildeten Proportionen der 1 stehen, desto vollkommener sind sie, denn "Gott ist selber die Unität". Die "Trias harmonica", der Dreiklang, ist "Fürbild" der göttlichen Dreieinigkeit (217). Die "Schönheit der Architectur" beruht wie die des menschlichen Leibes auf den musikalischen Proportionen; ebenso der Tactus, der in der Wahl von der Unität nahestehenden Proportionen eine "gute Ordnung" aufweist (218). Besonders aufschlußreich ist, daß Werckmeister auch die musikalische Darstellung der Affekte quadrivial aus der Zahlhaftigkeit der Intervalle (und nicht trivial aus rhetorischen Figuren) ableitet: Je näher die Proportionen der Unität sind (z.B. im Dur-Dreiklang), desto freudigere Affekte erzeugen sie, und umgekehrt (225-227). Dissonanzen, die sich besonders weit von der Unität entfernen, gefährden die harmonische Ordnung und rufen Schrecken und Entsetzen hervor (229).

Naturphilosophische Erkenntnis und christliche Glaubenswahrheit sind einander stufenweise zugeordnet: erstere "ist ein Erkäntnis GOttes ex lumine Naturae; Christum aber erkennen ist ein weit höher Geheimnis" (233).

Dominiert bei Bernhard der triviale Aspekt, betrachtet Werckmeister die Musik ausschließlich unter quadrivialem Gesichtspunkt, so faßt Johann Gottfried Walther in seinen "Praecepta der Musicalischen Composition" von 1708 [36] beide Linien zusammen. Dabei liegt ein starker Akzent auf den quadrivialen Anschauungen.

Das macht schon die Widmung an den Prinzen Johann Ernst deutlich, in der "Gott der Urheber aller Ordnung und Harmonie" und "die edle Music ein lebendiges Bild guter Ordnung" genannt werden. Walther verbindet zwei- und dreigliedriges Musikmodell. Die Musica Theoretica oder Speculativa "betrachtet den Grund musicalischer Dinge"; sie wird unterteilt in Musica Historica, Didactica und Signatoria. (Der erste Hauptteil der "Praecepta" ist im wesentlichen eine die musikalischen Zeichen und Begriffe erklärende Musica Signatoria.) Die Musica Practica unterteilt sich in Musica Modulatoria (die Unterweisung in Gesang und Instrumentalspiel) und in Musica Poetica, welche "unterrichtet, wie man eine liebliche und reine Zusammenstimmung der Klänge erstlich inventiren, und hernach aufsetzen und zu Papier bringen soll, damit selbige hernachmahls kann gesungen oder gespielet werden" (14 f.). Die Aufzählung "inventiren - aufsetzen - singen oder spielen", welche wie das schon erwähnte Titelblatt der Bachschen Inventionen die rhetorischen Stücke inventio, elaboratio und elocutio widerspiegelt, ist ebenso triviale Tradition wie die Zuweisung der Musica Poetica zur Musica Practica. Umso mehr überrascht, wie Walther den zweiten

---

[36] Herausgegeben von Peter Benary, Leipzig 1955.

Hauptteil der "Praecepta", seine Musica Poetica, beginnt: "Musica Poetica, oder die musicalische Composition ist eine mathematische Wissenschaft" (75). Fast paradox sind worthafte (poetische)und zahlhafte (mathematische) Sei - te, ars und scientia, in dieser Definition miteinander verbunden. Gerade dies ist dem spätbarocken Organisten und Musikologen Walther wichtig: Der "vollkommene Musicus Poeticus" verknüpft Theorie und Praxis; er kann "von demjenigen so er gesetzet Red und Antwort geben"; er verbindet das musikalische Urteil nach auditus "als dem niederen" mit dem nach ratio "als dem höheren" (84) - ganz wie bei Werckmeister, der wiederholt als Quelle angeführt wird. Programmatisch schickt Walther deshalb den Kapiteln seiner Musica Poetica eine ausführliche Darstellung der "rationes und proportiones" voraus, gibt die Erzählung von deren Entdeckung durch Pythagoras wieder, erläutert mit Abbildung das Prinzip des Monochords und lehrt als "General-Regula, als welche in Musicis pro fundamento stehen": je näher eine Proportion der Unität, desto vollkommener ist sie, und umgekehrt. Materia der Komposition ist der Klang in Gestalt von Ein-, Zwei- und Dreiklängen, forma ist die "künstliche Disposition" der Klänge - wiederum eine bezeichnende Verbindung aus Bernhards und Werckmeisters Bestimmungen. Der Mensch wird gesehen als "ein von Gott erschaffenes harmonisches Wesen", Leib und Seele "bestehen in musicalischen proportionibus"; deshalb "belustiget er sich freylich, wenn ihm sein Ebenbild durch musicalische Proportiones vorgestellet wird" (alles 75-85). Das quadriviale Gedankengut tritt auch im weiteren Gang der Darstellung immer wieder in Erscheinung. Konsonanzen und Dissonanzen werden mathematisch definiert, der Affektgehalt der ersteren wird im einzelnen beschrieben (98 f.). Die Trias harmonica ist "Grund aller Zusammenstimmung" und Gleichnis der Trinität; der Durdreiklang "giebt einen freudigen Concent", der Molldreiklang "einen traurigen und beweglichen Concent" (100-103).

Daß sich die "Praecepta" in Behandlung der Figuren weitgehend an Bernhard anschließen, hat Arnold Schmitz gezeigt.[37] Allerdings übernimmt Walther die Bernhardsche Figurenlehre aus dessen "Ausführlichem Bericht", wo nur 11 Figuren beschrieben werden gegenüber 27 im "Tractatus". Weiter erwähnt er noch eine Reihe von Figuren der musica ornata (120 f.) sowie sechs Emphasisfiguren (58), jeweils unter Hinweis auf Johann Georg Ahle. Die letztgenannte Erwähnung steht im Kapitel "Von dem Texte". Hier fordert Walther, daß der Komponist eines Textes "nicht nur die gantze Meinung deßselben", also den Skopus, "sondern auch die Bedeutung und Nachdruck eines jeglichen Wortes" verstehen müsse. Eine "Gemüths-Regung", ein Affekt also, habe in der musikalischen Behandlung Vorrang vor einzelnen, womöglich dem Affekt widersprechenden Wörtern. Überhaupt solle nicht jedes einzelne Wort "amplifiziert" (d.h. emphatisch oder bildhaft hervorgehoben[38]) und bei der Anwendung unterschiedlicher rhetorischer Figuren zu ein und demselben Text solle die Regel des "Nicht zuviel" beachtet werden. Schließlich seien die Wortakzente sorgfältig zu beachten. Mit Kapiteln über Kirchentonarten, Fuge, Kanon und doppelten Kontrapunkt schließen die "Praecepta" wie Bernhards "Tractatus."

In demselben Jahr, in dem der Hofmusikus und Stadtorganist Walther mit seiner Schrift "ein konzentriertes Gesamtbild der musiktheoretischen Situation seiner Zeit"[39] gab, trat sein fast gleichaltriger Verwandter, der Hoforganist und Kammermusikus Bach, in Weimar den Dienst an. Philipp Spitta sagt zum Verhältnis beider: "Ueberhaupt aber ist es selbst-

---

[37] A.Schmitz, die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers, in: Archiv für Musikwissenschaft, IX, 1952, S.79-100.

[38] A. Schmitz, a.a.O., S.88.

[39] P. Benary, a.a.O., Vorwort.

verständlich, daß Leute von so gleicher Lebensstellung und Strebsamkeit ihre Ansichten und Erfahrungen über die Kunst gegenseitig austauschten".[40] Was Bach von Walther hören konnte, war lutherisch-barocke Musikanschauung in jener eigentümlichen späten Ausprägung, welche die mathematischen Aspekte betont in die Musica poetica einbezieht. Eigentümlich ist auch, wie stark diese Anschauung theologisch sich begründet. Bei Christoph Bernhard fehlt solche Begründung, überhaupt jeder theologische Satz. Bernhard lehrt die strengen Regeln der Kunst und - methodisch geschickt - deren Ausweitung, je nach dem Stil, in dem der Komponist sich bewegt. Das ist wesentlich eine formale Bemühung, die theologische Äußerungen nicht erfordert, sie freilich auch nicht ausschließen würde. Für Walther geht es darum, daß "eine gute Harmonie ... nicht allein nach denen Kunst Regeln wohl eingerichtet, sondern auch zuförderst und einig zu tugendsamen und Gott wohlgefälligen Übungen angewendet werde". Selbst die Heiden wissen, daß die Musik "ad lasciviam et turpitudinem" mißbraucht werden kann. "Wie viel mehr sollen wir Christen diese edle Gabe Gottes recht gebrauchen, damit Gott einen Gefallen an seinen Werken haben möge; denn durch die Music wird dem Menschen nicht allein sein Ebenbild (neml. daß er harmonisch zubereitet sey) vorgelegt; sondern es wird auch Gott seine göttl. Weißheit vorgehalten, darinnen Er sich belustiget".[41] Die Zahl ist Träger des göttlichen Weltbaus in all seinen Bereichen, auch in der Musik: die "natürl. Folge der Consonantien hat Gott der Herr in die ... harmonische Zahlen, nemlich: 1.2.3.4.5.6.und 8 geleget".[42] Das ist der autos nomos der Musik; ihm entspricht der des Menschen als eines harmonisch proportio-

---

[40] Ph. Spitta, J.S. Bach, Band I, Leipzig 1873, S.387.

[41] Praecepta, S.14.

[42] Praecepta, S.101.

nierten Geschöpfs, der des Kosmos als eines zahlhaft geordneten. Läßt der Komponist die gottgegebene Autonomie der Musik in seinem Werk wirksam sein, so wird das Werk eben dadurch "ein Spiegelbild göttlicher Ordnung und ein Vorgeschmack der himmlischen Harmonie" (Werckmeister).

Den Zusammenhang dieser Anschauungen mit dem Schaffen Bachs hat in verschiedenen Arbeiten [43] Walter Blankenburg verdeutlicht. Er sieht in ihnen "einen eigentümlich deutschen Zweig der Aufklärung" wirksam, "der, mit stark konservativen Elementen durchsetzt, die Vernunft nicht gegen den Glauben ausspielt, sondern beider Vereinbarkeit, wie es sonst in jener Geistesrichtung gewiß nicht allgemein geschah, behauptet. Wir können hier in gewisser Weise von einem gläubigen Rationalismus sprechen". Bachs Werk"spiegelt in seiner Formgebung in vielfältigster Weise jene Welt eines gläubigen Rationalismus wider".[44] Es erweist sich darin deutlich als zum spätbarocken Anschauungskreis gehörend, welchen Blankenburg in seiner Dissertation gegen den frühbarocken abgrenzt, dem Schütz zugehört.

In der schon zitierten Arbeit "Über Bachs geschichtlichen Ort" kommt Hans Heinrich Eggebrecht zu einer anderen Sicht. Er geht aus von der Figurenkunst. Diese ist - zusammen mit reformatorischer Wesensbestimmung der Musik, dreigegliederter Musiklehre und Stilmonismus der Musica poetica - kennzeichnend für die gesamte Zeitspanne von Johann Walther bis Bach. Eggebrecht nennt sie die "Mittlere

---

[43] Zu nennen sind vor allem: Die innere Einheit von Bachs Werk, Phil. Dissertation, Göttingen 1940. J.S.Bach und die Aufklärung, in: Bach-Gedenkschrift 1950, Zürich 1950, S.25-34; Wiederabdruck in: Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970, S.100-110.

[44] J.S.Bach und die Aufklärung, Wiederabdruck S.107.

Zeit". Der Name besagt, daß im Bereich der evangelischen Kantoreitradition "der eigentliche Beginn der Neuzeit in der Musikgeschichte um zwei Jahrhunderte hinausgeschoben wurde".[45] Folgerichtig ist Bachs historischer Ort "jen - seits der Grenze".[46] Eggebrecht faßt zusammen, er habe an Willibald Gurlitts Bestimmung weitergearbeitet, nach der Bach "ein Stück deutsches Mittelalter in neuzeitlicher Umgebung" ist[47]; erhabe versucht, "diese Mittelalterlichkeit aus einer Tradition heraus zu verstehen und die neuzeitliche Umgebung ebenfalls in eine Tradition zu stellen" (nämlich die italienische, zu Mozart führende Tradition).[48]

So viel aus Eggebrechts Arbeit zu lernen ist - seine erhellenden Bestimmungen der Figurenkunst werden unten dankbar aufgenommen werden -, so fragwürdig erscheint uns dies Ergebnis. Darf man Früh- und Spätbarock, die Kunst von Schütz und Bach so zusammensehen, wie es hier geschieht ? Darf man den Einfluß früher, theonomer Aufklärung auf die Musikanschauung außer Acht lassen ? Unser erneutes Abschreiten wichtiger Quellen und Quellendar - stellungen bestätigt nicht diese Sicht, sondern die Blankenburgs. Vor allem aber fordert Eggebrechts These Widerspruch heraus, daß Bach samt der zu ihm hinführenden Tradition aus der eigentlich neuzeitlichen Musikentwicklung auszuklammern sei. Er begründet diese These so: "Die Reformation hat den frühneuzeitlichen Errungenschaften der Musik allen Raum zur Entfaltung freigegeben, aber sie

---

45 H.H. Eggebrecht, a.a.O., S.259.

46 A.a.O., S.256.

47 W. Gurlitt, Joh. Seb. Bach in seiner Zeit und heute, in: Bericht über die Wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Leipzig 1951, S.51-60, hier: S.54.

48 H.H. Eggebrecht, a.a.O., S.264 f.

wurden organisch in die erneuerte mittelalterliche Wesensbestimmung der Musik hineingedacht und eingegliedert und unterschieden sich grundsätzlich von dem Status, den sie im 18. Jahrhundert dort gewinnen, wo die reformatorische Wesensbestimmung der Musik ihre Geltung verloren hat". [49] Die Vorgänge, von denen hier die Rede ist, sind nach unserem Verständnis innerneuzeitliche Vorgänge; denn sie entsprechen theologie- und geistesgeschichtlichen Vorgängen, die ebenfalls nicht aus der neuzeitlichen Geschichte isoliert werden können. Eggebrecht selber legt dieses Verständnis nahe, wenn er über den "Expressionsbegriff in der Musik seit etwa 1500" sagt: "Er erscheint zunächst in der'früh-neuzeitlichen' Form Etwas ausdrücken: ein als Affekt, Sprechduktus oder Sprachinhalt vorgegebenes Objekt mit typischen und lehrbaren Mitteln musikalisch ausdrücken (darstellen, abbilden usw.); dann - im deutschen protestantischen Raum seit etwa 1740 - in der 'neuzeitlichen' Form Sich selbst ausdrücken im Sinne 'egopsychischer Bedeutsamkeit'". [50] Beide Formen gehören nach dieser ausgezeichneten Definition der Neuzeit an. Die erste gewinnt aber für die evangelische Musiktradition so zentrale Bedeutung, daß auch von ihr her diese Tradition neuzeitlich genannt werden muß. -

Wir fragen im folgenden nach dem Zusammenhang von lutherisch-spätbarockem Musikverständnis und Bachs Personalstil. Dieser ist nicht von Anfang an "fertig"; er bildet sich vielmehr im Verlauf eines längeren Zeitraumes heraus, etwa in den zehn Jahren vom Anfang der Arnstädter Tätigkeit (1703) bis zum Beginn der Niederschrift des Orgelbüchleins in Weimar (1713). Das geschieht unter den vielfältigsten Einflüssen, zunächst eher in Nachahmung von Vorbildern,

---

[49] A.a.O., S.259 f.

[50] A.a.O., S.252, Anm. 9.

dann in kritischer Auseinandersetzung mit ihnen. Als Kompaß auf diesem Wege erweist sich jene Musikanschauung, die den Willen zur Interpretation von Texten mit der Überzeugung verbindet, die göttliche Ordnung der Welt hörbar machen zu können.

Im einzelnen ist die Beschäftigung mit den frühen Werken Bachs dadurch erschwert, daß wir über ihre Chronologie zu wenig wissen. Kantate 71 "Gott ist mein König" wurde für den am 4.2.1708 stattfindenden Gottesdienst zum Mühlhausener Ratswechsel geschrieben. Recht sicher ist auch die Datierung von fünf oder sechs weiteren Kantaten auf 1707 und 1708 oder die nächstfolgenden Jahre.[51] Die besonders schwierige Frage der Chronologie der Orgelwerke hat Hans Klotz zu lösen versucht, indem er den in ihnen geforderten Manual- und Pedalumfang mit dem Klaviaturumfang von Bachs Orgeln verglich.[52] Durch stilistische Erwägungen gestützt, können seine Ergebnisse u.E. auch vor Walter Emerys skeptischen Einwänden [53] weithin bestehen. Danach sind wahrscheinlich fünf freie Orgelwerke in Arnstadt und eines in Mühlhausen entstanden. Für einen Teil der choralgebundenen Werke hat der Verfasser dieser Arbeit in drei Veröffentlichungen eine sachliche und (zumindest relative) zeitliche

---

[51] Vgl. A. Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, Band 1, Kassel 1971, S.23 und 158.

[52] H. Klotz, Bachs Orgeln und seine Orgelmusik, in: Die Musikforschung, 1950, S.189-203.

[53] W. Emery, Der Klaviaturumfang von Bachs Orgeln als Beweismittel für die Datierung seiner Werke, in: Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970, S.162-177 (Deutsche Übersetzung eines englischen Aufsatzes von 1952).

Einordnung versucht.[54] Doch bleibt im Bereich der Chronologie (etwa der Frage, in welcher Reihenfolge die zahlreichen Weimarer Orgelwerke entstanden sind), aber auch der Authentizität einzelner Stücke vieles offen.

Um die Herausbildung des Bachschen Personalstils zu zeigen, seien zunächst einige Entwicklungslinien im Bereich des Orgelchorals ausgezogen. Der Lüneburger Johannisorganist Georg Böhm pflegte einen Typus der Choralbearbeitung, in welchem die Cantus-firmus-Zeilen weder durch große Notenwerte noch durch Kolorierung betont, sondern in gleichen Werten und in beliebiger Wiederholung und Abfolge durch alle Stimmen hindurchgeführt und lediglich abschließend in der Baßlage leicht hervorgehoben wurden.[55] Bach mag Stücke dieser Art, die dem Komponisten einerseits viel Freiheit in der Gestaltung ließ, ihn andererseits zu einer gewissen Formlosigkeit und Unordnung verleitete, in Lüneburg bei Böhm selber gehört haben. Die erste Bearbeitung, welche er nach diesem Vorbild schrieb, "Ach Gott, vom Himmel sieh darein" (BWV 741), ist streckenweise so unbeholfen gesetzt, daß sie als die älteste uns bekannte Bachsche Choralbearbeitung gelten kann. Das kontrapunktische Bemühen konzentriert sich auf die Engführung des Cantus firmus. Diese rafft Zeile 3 und 4 zur Einheit, fehlt in Zeile 5 ganz und geschieht in Zeile 5 und 6 zwischen erstem und zweitem Baß im Doppel -

---

[54] U. Meyer, Zur Frage der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Chorälen, in: Bach-Jahrbuch 1972, S.61-75; Johann Sebastian Bachs Variationenzyklus "Sei gegrüßet, Jesu gütig", in: Die Musikforschung, 1973, S.474-481; Zur Einordnung von Bachs einzeln überlieferten Orgelchorälen, erscheint in: Bach-Jahrbuch 1974.

[55] Vgl. Georg Böhm, Klavier- und Orgelwerke, Band II, Wiesbaden o.J., S.82 (Nr.3 Versus 2), S.134 (Nr.12 Versus 2) u.a.

pedal. Es handelt sich also um ein unregelmäßig gebautes Ganzes, in dem auch das verbindende Element motivischer Durchbildung bis auf wiederholte Chromatik noch fehlt. "Vom Himmel hoch, da komm ich her" (BWV 700), "Valet will ich dir geben" (BWV 735) und "Jesus Christus, unser Hei - land" (BWV 666) weisen einen ähnlich uneinheitlichen Aufbau wie BWV 741 auf. Doch werden die Kontrapunkte von Stück zu Stück konsequenter und charakteristischer ausgebildet. In BWV 666 ist die letzte Cantus-firmus-Zeile nacheinander durch alle Stimmen geführt und mit zwei festen Gegenstimmen verbunden; hier ist auch die Dominanz des abschließenden Baßeinsatzes, die der prinzipiellen Gleichwertigkeit aller Stimmen in diesem Typus widersprach, aufgegeben. Aber das Ergebnis befriedigte Bach noch nicht. Er hat dasselbe Lied abermals bearbeitet, dabei das ältere Stück offenbar als "Modell"[56] für das jüngere verwendet und, indem er gegen Ende seines Lebens beide Bearbeitungen in die Leipziger Sammelhandschrift aufnahm, hier selber einen Einblick in seine kompositorische Entwicklung gegeben. "Jesus Christus, unser Heiland" (BWV 665) führt nämlich alle vier Zeilen des Cantus firmus in der gleichen Abfolge wie BWV 666 die letzte Zeile und mit abschließendem Sopran durch alle vier Stimmen und verbindet sie mit festen Gegenstimmen höchst prägnanter, den Text interpretierender Art; denn das gesangliche Gegenthema des Anfangs, die im folgenden streitbar aufeinander losgehenden Gegenstimmen, der sich anschliessende chromatische Teil und das den Schluß bestimmende, emporreißende Zweiunddreißigstelmotiv entsprechen den vier Zeilen der ersten Strophe: "Jesus Christus, unser Heiland/ der von uns den Gotteszorn wandt/ durch das bitter Leiden sein / half er uns aus der Höllen Pein". Am Ende der Entwicklungslinie steht ein Gebilde von vollkommener Ausgewo-

---

[56] H.Keller, Die Orgelwerke Bachs, Leipzig 1948, S.192.

genheit der Form und textgezeugter Ausdruckskraft der Kontrapunkte.

Ähnlich übernahm und entwickelte Bach einen anderen Typus von Böhm: das Bizinium in der Choralpartita.[57] Böhm hatte in diesem den Baß quasi ostinat geformt, also charakteristische Tonfolgen mehr oder weniger frei als Vor-, Zwischen- und Nachspiel, aber auch als Kontrapunkt zum Cantus firmus verarbeitet; den letzteren hatte er nicht nur koloriert, sondern auch mit melodischen Antizipationen ("Devisen"), Wiederholungen und Erweiterungen versehen. Das alles war spielerisch und phantasievoll, aber wenig geordnet und selbst in der Stimmenzahl nicht streng durchgeführt. Auch die Stellung innerhalb des Ganzen der Partita schwankte. In Bachs Partiten steht das Bizinium stets an zweiter Stelle, also nach dem "Thema-Choral". Partita II in "Christ, der du bist der helle Tag" (BWV 766) ist vor allem durch die immer wiederkehrende Sechzehntelfigur e - des' - c' - e und ihre mancherlei Varianten einheitlich geprägt. Doch wird die vollständige, frei figurierte Baßlinie des Anfangs im Verlauf des Stückes nicht wiederholt; sie geht auch am Anfang dem Cantus firmus nicht voraus, sondern kontrapunktiert ihn. Anders stellt sich Partita II in "O Gott, du frommer Gott" (BWV 767) dar. Hier dient das prägnante, aus dem Liedanfang gewonnene Baßthema mehrfach als Vor- und Zwischenspiel. Es gibt darüber hinaus das Material für die weitere Gestaltung des Basses. Devisen, Echos, Erweiterungen, ja Einbeziehung in die Baß-Motivik kennzeichnen die Cantus-firmus-Gestaltung beider Bizinien. "Sei gegrüßet, Jesu gütig" (BWV 768) ist zweifellos schon in der Erstfassung später entstanden als die genannten Partiten. In diesen geschieht Aneignung durch Nachahmung, in jener kritische Auseinandersetzung und "Aufhebung" des Vorbildes im

---

[57] Vgl. G. Böhm, a.a.O., S.84 (Nr.3 Versus 3), S.91 (Nr.5 Versus 1), S.122 (Nr.10 Versus 2) und S.132 (Nr.12,1 Versus 1).

dialektischen Sinn. Der Cantus firmus verzichtet nun, in Variation I, auf Echos; neu ist die großbögige melismatische Ausspinnung, die im Stil an "Nun komm, der Heiden Heiland" (BWV 659) aus den Weimarer Siebzehn Chorälen erinnert. Im Baß steht einleitend eine von den drei ersten Melodietönen her inspirierte, expressive, dreiteilige Periode (Vorder - satz T.1, Fortspinnung T.2 - 3a, Epilog T.3b). Sie prägt mit ihren Elementen nicht nur die gesamte Kontrapunktik, sondern erklingt einstimmig in regelmäßigem Wechsel mit je zwei Liedzeilen. So entsteht ein Aufbau von völligem Ebenmaß: Ostinato - Z. 1+2 - Ostinato - Z. 3+4 - Ostinato - Z. 5+6 - Ostinato. In dieser formalen Abrundung liegt, neben der expressiven Kantabilität des Melismas wie des Basses, der entscheidende Schritt nach vorn, zum unverwechselbar Bachschen Stil. Vergleicht man aber die Taktzahlen, die jenen Bauteilen ent - sprechen (3 - 8 1/2 - 3 - 6 1/2 - 3 - 9 - 3), so zeigt sich, daß die Ordnung der Form nicht starr, sondern lebendig ist, daß mathematisches und organisches Denken hier verbunden sind.[58]

Wir fassen in einer dritten Entwicklungslinie unter einem Gesichtspunkt zwei weitere Typen des Orgelchorals zusammen: den Typus Buxtehudes, in welchem der Cantus firmus durch reiche Kolorierung, und den Pachelbels, in welchem er durch große Notenwerte hervortrat.[59] Beide kannten Vor- und Zwischenimitationen zu den einzelnen Zeilen; Pachelbel ersetzte die Zwischenimitationen gelegentlich durch freie Figurationen, Buxtehude ließ gern die Vorimitation fort und setzte gleich mit der ersten Cantus-firmus-Zeile

---

[58] Vgl. dazu H.H.Eggebrecht, Bach und Leibniz, in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Leipzig 1951, S.431-442.

[59] Vgl. Buxtehude, Orgelwerke, Band II, New York 1951, S.1 (Nr.1), S.31 (Nr.15) u.a.; J. Pachelbel, Ausgewählte Orgelwerke, Band III, 4.Aufl. Kassel o.J., S.8 (Nr.2), S.44 (Nr.15) u.a.

ein.[60] Bei beiden Typen handelte es sich um vielgliedrige Gebilde: sie wiesen so viel Abschnitte wie die Liedweise Zeilen auf. Bach, der beide aufgenommen und insbesondere den Typus Pachelbels bis an sein Lebensende gepflegt hat, war bestrebt, Klammern zu entwickeln, die solche Vielgliedrigkeit zur Einheit zusammenfaßten. Verbindend konnte erstens ein ausgeprägter Rhythmus wirken. Fritz Dietrich hat in seiner großen Arbeit über Bachs Orgelchoralkunst darauf hingewiesen, daß Bach die überkommenen Typen "in das Gewand der modernen Suitentanzrhythmik" hüllte. "Die 'sanguinisch' bewegten flüssigen Formen Scheidts und Pachelbels wandeln sich leicht in eine Gigue, die 'phlegmatisch' schleichenden Gebilde, wie sie Buxtehude liebt, gehen bequem in das Gewand einer Sarabande ein, und schließlich verschwindet auch Böhms Typus in das Gehäuse einer Allemande".[61] (Ein Beispiel einer Allemande ist die oben besprochene Bearbeitung BWV 665). Ein zweiter Weg, die Vielheit zur Einheit zu führen, war die ganz strenge und folgerichtige Durchführung der von den älteren Meistern oft recht frei gehandhabten Vor- und Zwischenimitationen. Schulmäßig genaue Durchimitation aller neun Liedzeilen (und Sarabandenrhythmus) zeigt "Komm, Heiliger Geist, Herre Gott" (BWV 652); freilich wirkt das Stück dadurch ermüdend breit. Ebenfalls zeilenweise durchimitiert (und als Gigue geformt) ist "In dich hab ich gehoffet, Herr" (BWV 712). Bach hat die Strenge und Konsequenz seiner Vorimitationen durch Engführungen und Umkehrungen öfter noch gesteigert. Die dritte Möglichkeit, Geschlossenheit in vielgliedrige Orgelchoräle zu bringen, erwies sich in der Herausbildung von Bachs Personalstil als die wichtigste: er kontrapunktierte mit wachsender Kunstfertigkeit die wechseln-

---

60 Vgl. Pachelbel, a.a.O., S.38 (Nr.12); Buxtehude, a.a.O., S.18 (Nr.9).

61 F.Dietrich, J.S.Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln, in: Bach-Jahrbuch 1929, S.1-89, hier S.62.

den Cantus-firmus-Zeilen mit gleichbleibenden Motiven, Themen und Perioden, die er häufig aus dem Liedanfang gewann. Wir beschränken uns auf wenige Beispiele aus den Siebzehn Chorälen und nennen zuerst solche, die dem Typus Buxtehudes folgen. In "Allein Gott in der Höh sei Ehr" (BWV 662) erklingt eine Kurzform des der ersten Liedzeile entsprungenen Themas zu allen Zeilen des überreich melismierten Cantus firmus und verhindert deren inneres Auseinanderfallen. "An Wasserflüssen Babylon" (BWV 653) führt eine achttaktige Periode über die ersten beiden Liedzeilen als"ostinaten Sopran"[62] gegen die Liedweise im Tenor; auch die anderen Stimmen beteiligen sich in vielerlei Engführungen an der monothematischen Arbeit, so daß hier das Ideal höchster innerer Einheit erreicht ist. Beispiele vom Typus Pachelbels sind etwa "O Lamm Gottes, unschuldig" (BWV 656) mit teils freier, teils Cantus-firmus-gebundener Motivik; "Nun komm, der Heiden Heiland" (BWV 661) mit einem bewegten, auch in Engführung und Umkehrung gebrachten Gegenstimmenthema über die erste Liedzeile; schließlich die monumentale Bearbeitung von "Komm, Heiliger Geist, Herre Gott" (BWV 651), bei welcher Extensität der Gestalt des Stückes und Intensität der Verarbeitung der melodie- und textgezeugten Thematik in einzigartiger Weise einander entsprechen.[63]

In zwei weiteren Bereichen gibt Bach kleingliedrige Mannigfaltigkeit zugunsten großflächiger Einheitlichkeit auf. Der erste Bereich ist der der Choralfantasie. Norddeutsche Meister wie Tunder, Buxtehude, Bruhns und Böhm hatten diese "eigentliche Großform des vorbachischen Orgelchorals" 64

---

62 H.Keller, a.a.O., S.178.

63 Vgl. dazu und zum Vorhergehenden: U. Meyer, Zur Frage der inneren Einheit von Bachs SiebzehnChorälen, a.a.O.

64 F.Dietrich, a.a.O., S.4.

ausgebildet. Ihr Kennzeichen war der vielfache Wechsel der Setzweise: kolorierten Cantus-firmus-Zeilen folgten solche in großen Werten, begleitet von imitierenden, quasi ostinaten oder durchfigurierten Gegenstimmen; Tempo- und Takt - wechsel gehörten zum Typus ebenso wie ausgedehnte Echo - Partien. So entstand ein vielteiliges Ganzes, das dem Komponisten Gelegenheit gab, seinen Einfallsreichtum zu zeigen; die Liedmelodie allerdings hatte hier eher formale Bedeutung. Bach schrieb in dieser Art nur zwei oder drei Stücke: Partita IX in "O Gott, du frommer Gott" (BWV 767), "Christ lag in Todes Banden" (BWV 718) und - falls echt - Partita X in "Ach, was soll ich Sünder machen" (BWV 770). Die nach übereinstimmender Ansicht der Forschung 1709 entstandene Bearbeitung "Ein feste Burg ist unser Gott" (BWV 720) schließt diesen Bereich ab. Die abwechslungsreiche Anlage dieses Stücks ist bedingt durch seinen Zweck: die Vorführung der renovierten Mühlhausener Orgel. So erinnert es an die norddeutsche Fantasie, ist aber keine solche mehr. Denn die fast durchlaufende, toccatenhafte Sechzehntelfiguration bei gleichbleibendem Takt gibt dem Stück trotz allen Wechsels eine Einheitlichkeit, die in jener fehlt. Wenn Bach wenige Jahre später ein Stück von höchster Geschlossenheit wie das oben erwähnte "Komm, Heiliger Geist, Herre Gott" (BWV 651) "Fantasia" überschrieb, so zeigt dies den von ihm zurückgelegten Weg: er wollte nach einem schönen Wort Dietrichs "den Choral nicht auseinanderspielen, sondern ... sich und seine Zuhörer in ihn hineinspielen".[65]

Der zweite Bereich - wir verlassen damit die Orgelmusik - ist der der frühen Bachschen Kantaten.[66] Diese gehören formal dem Typus der älteren Kirchenkantate an, in der noch Rezitative und die Arien des neapolitanischen Operntypus

---

[65] A.a.O., S.13.

[66] Vgl. zum folgenden A. Dürr, a.a.O., S.22-25.

durchweg fehlen. Für sie sind Kleingliedrigkeit und bunter Wechsel bezeichnend: kurze, zum Teil unmittelbar ineinander übergehende, häufig kontrastierende Teile folgen einander, ähnlich wie in der Motette. Aber Bach entwickelt Mittel, um innerhalb dieser altertümlichen Form Schritte zu Einheitlichkeit und Großflächigkeit tun zu können. Schon die höchst - wahrscheinlich erste uns erhaltene Kantate, "Aus der Tiefen rufe ich"(BWV 131) von 1707, ist in Bezug auf die Besetzung symmetrisch angelegt: drei chorische Teile rahmen zwei solistische, welche je eine frei komponierte Stimme mit einem vokal vorgetragenen Choral verbinden. Auch "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" (BWV 106), wohl im August 1707 aufgeführt, weist solche symmetrische $A_n$lage auf. Hier hat der in der Mitte stehende Satz für Chor, Solo und Instrumente "Es ist der alte Bund" auch inhaltlich-theologisch zentrale Bedeutung; um ihn gruppieren sich je zwei Solostücke; den Rahmen bilden Chorsätze. Zum symmetrischen Gesamtaufbau dieser frühen Stücke bemerkt Dürr: "Wir dürfen hierin eine Kritik an der überkommenen Reihungsform sehen und die Tendenz, Einzelglieder zu größeren Formen zusammenzuschließen".[67] Die quasi ostinate Gestaltung der Blockflötenpartie im Tenor-Solo, des Continuo im Alt-Solo von BWV 106 hat vereinheitlichende Wirkung; die das Werk einleitende Sonatina ist eine Klangfläche von schöner Zweifarbigkeit der Gamben und Blockflöten. Der erste Satz "Gott ist mein König" in BWV 71, geschrieben im Februar 1708, weist eine Bogenform ABaCA' auf. In diesem Werk hat Bach erstmals die beiden Vokalfugen als"Permutationsfugen" gestaltet: vier Kontrapunkte wandern hierbei in regelmäßigem Wechsel von Dux- und Comesgestalt durch die vier Stimmen; freie Zwischenspiele fehlen. Diese strenge Form (sie erinnert auffallend an den Aufbau des oben besprochenen Orgelchorals "Jesus Christus, unser Heiland", BWV 665) bietet Steigerungsmöglichkeiten im sukzessiven Einsatz von Solisten, Chor und Instrumenten, welche Bach in der zweiten Fuge voll anwendet. Nach Dürr

---

[67] A.a.O., S.24.

ist dies "Bachs erster Versuch, zur großen Form zu gelangen, der kurzzügigen Formenvielfalt des 17. Jahrhunderts den 'Einheitsablauf' (Besseler) entgegenzusetzen".[68] Auch enthält BWV 71 im Baß-Solo "Tag und Nacht sind dein" erstmals die "moderne" Da-capo-Form ABA. In "Der Herr denket an uns" (BWV 196), entstanden wohl im Juni 1708, folgt auf eine Permutationsfuge des Chores eine Da-capo-Arie, in der es erstmalig zum "Vokaleinbau" kommt: in eine Wiederholung des Violinritornells hinein stellt Bach die Sopranpartie. Dieses Mittel, später zu höchster Meisterschaft entwickelt und von Bach in ungezählten Chor- und Solostücken angewendet, erweist sich als eines der wichtigsten, um in sich geschlossene Großformen zu schaffen. "Christ lag in Todes Banden" (BWV 4) ist wiederum von eindrucksvoller Symmetrie: Chor - Duett - Solo - Chor - Solo - Duett - Chor. "Nach dir, Herr, verlanget mich" (BWV 150) zeigt eine Permutationsfuge, "Lobe den Herrn, meine Seele" (BWV 143) ein erstes Rezitativ. (Die drei zuletzt genannten Werke sind um oder nach 1708 anzusetzen.) Ostinate Bildungen, Permutationsfuge, Stimmentausch, Da-capo-Form und Vokaleinbau sind Mittel geordneter Wiederholung; diese ist für Bachs Schaffen von immer wachsender Bedeutung.

Wir haben eine Fülle von Material zur Herausbildung von Bachs Personalstil ausgebreitet. Fragt man, wie sich die Richtung dieser Entwicklung zusammenfassen läßt, so ist wohl zu antworten: sie führt hin zu Ausdruck, Ordnung und Einheit. Mit eben diesen Begriffen aber ist auch die lutherisch-spätbarocke Musikanschauung charakterisiert. Sie erscheint also in der Tat als Kompaß jener Entwicklung. "Ausdruck" im Sinn von "Etwas ausdrücken" bezeichnet die worthafte Komponente der Musikanschauung. Ihre Ausprägung in Bachs Werk wird unten bei Behandlung seines Figurengebrauchs darge-

---

[68] A.Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, Band 2, Kassel 1971, S.589 f.

stellt. "Ordnung" und "Einheit" bezeichnen die zahlhafte Komponente. Die unvergleichliche Bedeutung, welche diese in Bachs Schaffen hat, übertrifft noch weit das Gewicht, das ihr die Theoretikergaben. Nicht nur "Ordnung", sondern auch "Einheit, Unität" ist, wie gezeigt, ein theologisch fundierter Schlüsselbegriff barocker Musikanschauung. "Je näher der Unität, desto vollkommener" - dieser Satz, den Werckmeister und Walther auf die Proportionen der Inter - valle anwendeten, gewinnt für Bachs Werk umfassenden Sinn. Er vermag Elemente zu erhellen, die in der Musik des Spät- barock insgesamt eine Rolle spielen, bei Bach aber ihre einzigartige Ausprägung erhalten: Monomotivik und Mono - thematik, Einheitsablauf und Einheitstonsprache, Stil - monismus und Parodieverfahren. Die Herausbildung dieser und einiger anderer Merkmale des Personalstils ist glei- chermaßen das Werk der ästhetischen Vernunft und jener eigentümlichen, von theologischen Begrifflichkeiten stark bewegten Form kognitiver Vernunft, die wir spekulativ nannten. Sie lassen die Bachsche Musik ihre Unverwechsel- barkeit, zugleich ihre Tiefendimension gewinnen; sie ma - chen sie zu theonomer Kunst.

2. Figuren und Symbole

Musikalisch-rhetorische Figuren sind melodische, harmoni- sche, rhythmische und kontrapunktische Bildungen, die zu - nächst der "schmückenden oder emphatischen Hervorhebung von Wörtern",[69] dann auch der Darstellung des Affekt-,

---

[69] H.H.Eggebrecht, Art. "Figuren, musikalisch-rhetorische", in: Riemann Musik Lexikon, 12.Aufl. Mainz 1967, Sach- teil, S.286 f.

Bild- und Sinngehalts von Texten dienen. Wir sahen, daß die Komponisten evangelischer Kirchenmusik im Bestreben, an der Auslegung der Schrift teilzunehmen, sich an der Rhetorik orientierten. Wie nach dieser die oratio figurata sich von der oratio propria abhebt, so steht die musikalische Figurenkunst vor dem Hintergrund des tradierten strengen Satzes; die licentia setzt die regula voraus. Das wird in Christoph Bernhards gestaffelter Stil- und Figurenlehre besonders deutlich. Die musikalischen Figuren übernehmen teils Name und Bedeutung von den rhetorischen Figuren, teils sind sie in Analogie zu diesen, teils ganz frei gebildet; auch werden die Ornamente der Sänger und Instrumentalisten als Figuren verwendet. Man kann eine Einteilung der etwa 100 Figuren versuchen. Arnold Schmitz unterscheidet folgende Hauptgruppen: Hypotyposis (Figuren offenkundiger Bildhaftigkeit), Emphasis (Figuren nachdrücklicher Wiederholung und Hervorhebung), Figuren durch Wechsel der Stimmlage, Antitheton-Figuren, Pathetische Figuren, Dissonanzfiguren, Pausenfiguren und Amplificatio-Figuren (die Manieren der Sänger und Instrumentalisten).[70] Die Einteilung von Eggebrecht ist ähnlich. Doch nennt er die Pathetischen Figuren melodische Figuren, kennt eine weitere Gruppe, die Satzfiguren, und weicht auch in Einzelheiten von Schmitz ab.[71]

Aus der Arbeit von Schmitz über "Die oratorische Kunst J.S.Bachs"[72] seien einige wichtige Einsichten zitiert: "Die Figuren sind ... nicht ein bloß aufgesetzter Schmuck, sondern greifen tief in das musikalische Satzgefüge ein."

---

[70] A.Schmitz, Art. "Musikalisch-rhetorische Figuren" in: MGG, Band 4, Sp.176-183.

[71] In: Riemann Musik Lexikon, a.a.O.

[72] In: Kongreßbericht. Gesellschaft für Musikforschung.(2.) Lüneburg 1950. S.33-49; Wiederabdruck in: Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970, S.61-84, hier: S.68, 71, 73 und 77.

"Man muß nur beachten, daß fast jede Figur Affektausdruck und Bildlichkeit annehmen und mit der Bildlichkeit auch wortausdeutend werden kann". "Im übrigen gilt als Grundregel zur Erfassung der vom Komponisten intendierten Bildlichkeit ...: Der Name der Figur und ihre Erklärung in den historischen Kompositionslehren geben die Anhaltspunkte". Bei Bach schließlich wird "das Problem der Unterscheidung von Haupt- und Nebenfiguren akut", welches nur durch gründliche Analyse des jeweiligen Satzes zu lösen ist. Schmitz hat in seinem Buch über "Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Bachs"[73] einige Beispiele solcher Analyse gegeben; der Verfasser dieser Arbeit hat versucht, "Musikalisch-rhetorische Figuren in J.S. Bachs Magnificat" aufzuzeigen,[74] also ein Großwerk im Blick auf seinen Figurengehalt hin zu betrachten und daraus einige Folgerungen über Wert und Grenzen der Figurenlehre für die Bach-Interpretation zu ziehen.

Die Figurenkunst dient dazu, "etwas"auszudrücken, "etwas" darzustellen. Dieses frühneuzeitliche Verständnis des Ausdrucksbegriffs gilt bis in Bachs Zeit hinein. Darin liegt der mit Recht als "objektiv" empfundene Zug der Barockmusik: sie hat ein sie bestimmendes Objekt; dieses ahmt sie mit musikalischen Mitteln nach. Das gilt nicht nur für die bild - haften, sondern auch für die affekthaltigen Figuren. Auch sie setzen nicht direkt die Gemütsbewegung in Musik um, sondern ahmen deren beobachtbare Äußerung nach. Die Interrogatio etwa gibt die Hebung der Stimme am Ende der Frage wieder, die Suspiratio das Verklingen des Seufzers. Was geschieht, wenn einer fragt, klagt, ruft, jauchzt, das wird musikalisch-stilisierend nachgebildet. Da nicht das Individuelle, sondern das Typische der Äußerung interessiert, können allgemeingültige, lehrbare Figuren entstehen. "Dieses rationalistisch

---

[73] Mainz 1950.

[74] In: Musik und Kirche, 1973, S.172-181.

'auf etwas' gerichtete Verfahren des Ausdrucks, wobei das Objekt als typische Seins- und Verhaltensweise zur Darstellung gelangt, verwandelte sich ... in der 'Geniezeit' des 18. Jh. zur subjektiven Weise des individuellen 'Sich selbst'-Ausdrückens".[75] Im "Etwas" - Ausdrücken mit Hilfe bestimmter Mittel liegt in der Tat eine Zwischenschaltung der ratio, die die Folgezeit in der Unmittelbarkeit des "Sich selbst"-Ausdrückens überwindet. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, wie Bachs Kritiker Scheibe zu den Figuren steht. Er betont als Schüler Gottscheds die enge Verwandtschaft von Dichtkunst und Musik und hält an der Nachahmungsästhetik fest: "Die Nachahmung der Natur ist sonst das Wahre Wesen der Musik sowohl, als der Redekunst und der Dichtkunst".[76] Darüber besteht zwischen ihm und Bachs Verteidiger Birnbaum Übereinstimmung, der 1738 schreibt: "Die wesentlichen beschäfftigungen wahrer kunst sind, daß sie die natur nachahmet".[77] Doch engt Scheibe, wie seine Aufzählung von zwölf Figuren zeigt,[78] im Gegensatz zu der durch Birnbaum repräsentierten Anschauung die "Nachahmung der Natur" in doppelter Weise ein: er läßt nur affekthaltige, nicht aber bildhafte Figuren gelten, und er verwirft die kontrapunktischen Satzfiguren. In der Beschränkung auf Affektdarstellung und in der Ablehnung kontrapunktischen "Schwulstes" zeigt sich die neuere, im grundsätzlichen Festhalten an Figuren die ältere Anschauung. Scheibe ist in diesen wie in anderen Punkten ein

---

75 H.H.Eggebrecht, Art. "Ausdruck", in: Riemann Musik Lexikon, a.a.O., S.65-67, hier: S.65 f.

76 Critischer Musicus, 2.Aufl. 1745, S.266; zitiert nach: E.Rosenkaimer, Johann Adolph Scheibe als Verfasser seines "Critischen Musicus", Phil. Dissertation, Bonn 1929.

77 Bach-Dokumente, Band II, Kassel usw. 1969, S.303.

78 Vgl. Rosenkaimer, a.a.O., S.54 f.

~~ein~~ Theoretiker des Übergangs.

Welche Funktion haben die Figuren im Zusammenhang eines musikalischen Ganzen ? Offenbar sind zwei Antworten möglich. Entweder werden die Figuren madrigalistisch eingesetzt, dann haben sie episodischen Charakter. Oder sie sind für einen Abschnitt oder auch für das Ganze eines Satzes strukturbildend. Einige Beispiele aus vorbachischer Zeit mögen das verdeutlichen. In seiner "Historia der Passion und Leidens unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, nach dem lateinischen Kirchenchoral mit vier Stimmen componiert" von 1594 [79] hat Leonhard Lechner verschiedene Textstellen durch Figuren verdeutlicht. Durch Hypotyposis treten etwa hervor die Worte "wichen sie zurück und fielen zu Boden" (Teil I, Mensur 78-84), "Backenstreich" (III,29-30), "schüttelten ihre Häupter" (IV,19-21), "und neigete das Haupt" (V,102-105); durch Noema, den homophonen Akkordblock in polyphoner Umgebung, "Jesum von Nazareth" (I,91-93), "wir haben keinen König" (III,60-62), "Jesus von Nazareth" (IV,13), "Jesus aber betet" (V,1-6); durch Onomatopoie, Klangnachahmung, "krähet der Hahn" (II,18-22), "und Jesus schrie laut" (V,73-75). Die genannten Beispiele haben gemeinsam, daß die Figuren als "Madrigalismus", zur musikalischen Abbildung oder Hervorhebung einzelner Stellen eines fortlaufenden Textes, angewendet werden. Sie bleiben Episode und greifen nicht weiter in die Struktur des Ganzen ein (die, wie der Titel sagt, durch die Einarbeitung des alten Passionstons bestimmt ist).

Anders fungieren die Figuren zumeist in der Motette. Wir wählen als Beispiel Johann Hermann Scheins "Die mit Tränen säen" aus seiner fünfstimmigen Sammlung "Israelsbrünnlein" von 1623. [80] Abschnittweise vertont und verdeutlicht Schein den Text

---

[79] Zitiert nach der Ausgabe von K.Ameln, 4.Aufl. 1949 2.- 1.- Kassel.

[80] Zitiert nach der Ausgabe von A. Adrio, Kassel 1949.

aus Psalm 126. Im ersten Abschnitt werden die "Tränen" durch eine langsam aufsteigende chromatische Linie, das ist die Figur der Pathopoiia, dargestellt. Diese zieht in der Weise einer Fugenexposition durch alle Stimmen; ihr wird stets eine Klimax (stufenweise aufwärts führende Wiederholung einer Wendung) über das Wort "säen" kontrapunktiert. Die Figuren erhalten also innerhalb dieses elftaktigen Abschnitts strukturbildende Bedeutung. Das gilt auch für den zweiten, sechstaktigen Abschnitt "... werden mit Freuden ernten". Der lebhafte Rhythmus der Figura corta (ein Viertel und zwei Achtel im regelmäßigen Wechsel) und die emphatische Wiederholung"mit Freuden, mit Freuden, mit Freuden" wie der ebenfalls emphatisch das jeweils erste "mit Freuden" hervorhebende Sprung in die Oberoktave ergeben zusammen eine Thematik, die die Stim - men einander imitierend zuwerfen. Die Analyse ließe sich fortsetzen. Diese Motette zeigt wie zahllose andere, was die Figuren zu leisten vermögen: sie sind "ein strukturell und bedeutungsmäßig zubereitetes Material; sie sind bedeutungsbedingte Strukturformeln".[81] Als eines der schönsten Beispiele für die figurenmäßige Durchstrukturierung eines ganzen Satzes sei schließlich der Mittelteil des um 1630 [illegible] entstandenen Dialogus "Es gingen zweene Menschen hinauf" (SWV 444) von Heinrich Schütz genannt. Die Gebete des Pharisäers und des Zöllners, in Luk. 18, 9-14 im Nacheinander stehend, sind von Schütz in die Gleichzeitigkeit gerückt. Dadurch wird zur strukturbildenden Hauptfigur dieses Satzes das simultane Antitheton. Denn zu dem durch Rhythmus und Wiederholungen emphatisch gesteigerten Leistungskatalog des Pharisäers steht die siebenmal wiederholte Bitte des Zöllners "Gott, sei mir Sünder gnädig", in einer Katabasisfigur (die mit stets veränderter Weiterführung von verschiedenen Tonstufen ausgeht, Figur des Polyptoton) das Sich-selbst-Erniedrigen ausdrückend, in eindrucksvollem Gegensatz. Der

---

81 H.H. Eggebrecht, Über Bachs geschichtlichen Ort, a.a.O., S.257.

Skopos des Textes hat mittels der Figurenkunst in der Struktur des Satzes seinen musikalischen Ausdruck gefunden.

Wir haben Eigenart und Anwendung der barocken Figuren allgemein dargestellt und wenden uns der Frage nach der Figurenkunst in Bachs Musik zu. Es ist das Verdienst von Arnold Schmitz, diese in seinen schon zitierten Arbeiten aufgezeigt und damit der Interpretation der wortgebundenen Bachschen Kompositionen die historische Basis gegeben zu haben. Im folgenden sollen ein frühes Werk Bachs und eines aus der Leipziger Zeit in Bezug auf ihren Figurengebrauch verglichen und daraus einige Schlüsse gezogen werden. Die Osterkantate "Christ lag in Todes Banden" (BWV 4), entstanden um 1708, ist ein Choralkonzert, welches die sieben Strophen des Lutherliedes textlich unverändert und die Melodie beibehaltend, aber variierend durchführt. Daß diese sieben "Versus" nach ihrer Besetzung symmetrisch angeordnet sind, wurde oben schon erwähnt. Luthers bilderreiche Dichtung hat Bach zu einer ebenso bilderreichen Musik inspiriert. Die vorausgeschickte knappe Sinfonia mit ihren vorbereitenden Ansätzen und Echos nach Böhms Weise, ihren Anklängen an die erste (T.5-7) und die zweite (T.7-9) Liedzeile, dem großen Baßabstieg ab T.8 und der expressiven, im neapolitanischen Sextakkord gipfelnden Harmonik wird man nicht ohne weiteres figürlich deuten, in ihrer sprechenden Art aber doch eine aus der Figurenkunst resultierende "Klangrede" sehen können, wie sie Mattheson auch in der Instrumentalmusik kannte. Versus 1 für Chor, Blechbläser (die Bach erst 1725 bei einer zweiten Wiederaufführung den Singstimmen colla parte hinzufügte), Streicher und Continuo führt den cantus firmus zunächst in großen Werten im Sopran, ab Z.7 durch alle Stimmen; im übrigen wechselt die Bearbeitungsweise von Zeile zu Zeile. Z.1 kennt lediglich angedeutete Imitationen der Unterstimmen. Z.2 unterstreicht den Passionsgedanken "für unser Sünd gegeben" durch die Figur der Pathopoiia. Die Vorimitationen in Z.3 werden kontrapunktiert durch eine Linie, die auf eine

viertönige Katabasis antithetisch eine viertönige Anabasis mit anschließender Amplificatio als Hypotyposis und Emphasis des Wortes "erstanden" folgen läßt; zum cantus firmus hinzu erklingt eine weitere Emphasisfigur zum Wort "erstanden". Z.4 läßt zu enggeführten Vorimitationen und zum cantus firmus hinzu das Wort "Leben" emphatisch hervortreten, Z.5 ebenso das Wort "fröhlich", Z.6 die Wörter "loben" und "dankbar sein". Z.7 bringt im Kontrapunkt die (wohl atemlose Freude ausdrückende) Figur der Tmesis: Pausen "zerschneiden" das "Halleluja" nach der zweiten Silbe; dies übernimmt Bach aus älterer Musik. Im abschließenden Alla breve über Z.8 wird offenbar, ähnlich wie in Z.3, im Gegeneinander der absteigenden cantus-firmus-Linie und einer kontrapunktischen Anabasis die Hypotyposis des Auferstehens gegeben. Gegen Schluß dieses Finale alleluiaticum wiederholt sich die Tmesis "Halle-luja". Zusammenfassend läßt sich sagen: Die Figuren wechseln; sie haben jeweils nur für einen kurzen Abschnitt Gültigkeit; eine besondere Rolle spielen Amplifikationsfiguren zur emphatischen Hervorhebung einzelner Wörter, deren Wirkung durch die markante Artikulation der Blechbläser noch gesteigert wird; auch die Streicher sind streckenweise am Figurenspiel beteiligt.

In Versus 2 bedingt der Basso quasi ostinato einen viel einheitlicheren Ablauf. Schmitz hat den Satz analysiert[82]: Die Hauptfiguren, welche Bach gleich anfangs exponiere, seien Emphasis und Heterolepsis. Die Emphasis setze in Z. 1 und in Z. 5 den "Tod" nachdrücklich in Erscheinung. Die Heterolepsis, das fortwährende Übergreifen der Begleitstimme von einer Tonlage in die andere, besage im Blick auf den Textsinn: "Es gibt keinen Bereich, wo sich der Tod fassen läßt", im Blick auf den Skopos:"Tod ist Übergriff, im selben Sinne wie die Sünde Übergriff ist, nämlich Übergriff in eine andere Ordnung". Das Übergreifen des Alts über den Sopran in T.41-43

---

[82] In: Die oratorische Kunst J.S.Bachs, a.a.O., S.79 f.

- der Alt nehme an dieser Stelle dem Sopran auch die Funktion als Choralträger weg - sei ebenfalls Heterolepsis zur Ver - bildlichung des Gefangenhaltens. Ergänzend zu dieser Interpretation ist darauf hinzuweisen, daß beide Hauptfiguren aus dem ersten Intervall des cantus firmus, dem Sekundschritt abwärts, heraus entwickelt sind, der schon in der Sinfonia große Bedeutung hat. Schließlich verstärkt Bach die Wirkung der Hauptfiguren an den erwähnten Stellen T.29 f. ("der Tod") und T.41 f. ("gefangen") durch Aufspaltung und verzögerte Auflösung einer Dissonanz; das ist die Figur der Multiplicatio. - Ein viertaktiges Ritornell der unisono spielenden Violinen und des Continuo leitet Versus 3 ein. Die lebhafte Violinfiguration von T.1 wiederholt sich in T.2 und T.3 auf veränderter Tonstufe (Figur der Epizeuxis). Das Ritornell kehrt nach Z.2, nach Z.4 (verändert) und nach Z.8 wieder; es bestimmt auch Motivik und Bewegung der den cantus-firmus-Tenor begleitenden Instrumentalpartien. Aus diesen heben sich figürlich die Zeilen 5 und 6 heraus, in denen die "Gewalt" durch die Hypotyposis des Zu-Boden-Tretens im Baß, das Wort "nichts" durch die Aposiopesis (Generalpause), die "Tods Gestalt" durch die in der Verlangsamung des Adagios liegende Hypotyposis verdeutlicht werden. Versus 4, ein motettisch gearbeiteter vierstimmiger Satz mit cantus firmus im Alt, bildet das "Ringen" und das "Verschlingen" in kanonischen Bildungen ab, ebenso den Satz "wie ein Tod den andern fraß"; es handelt sich um die Figur (nicht um die Form) der Fuga. Die Zeile "Ein Spott aus dem Tod ist worden" wird durch die Figur der Mimesis, des "Nachspottens" der Stimmen, plastisch gemacht. Bevor in Versus 5 der Vokalbaß den cantus firmus vorträgt, das Orchester ihn zeilenweise wiederholt, weist die chromatisch absteigende Quarte (Figur der Pathopoiia) im Instrumentalbaß auf den von Christus als dem rechten Osterlamm handelnden Text hin. In T.28 ist "des Kreuzes Stamm" durch das Symbol des Kreuzes, den Chiasmus, ein Stück Augenmusik, abgebildet; die Takte 27 und 28 sind gegenüber der Parallelstelle T.9 Erweiterung zur Anbringung dieses Chiasmus. Das "Zeichnen" ist durch die Hypotyposis des Ab und Auf

der Stimmführung abgebildet; dabei ist die Figur des Zeichnens als wiederholter Chiasmus gestaltet (T.43-47, 52-53): das an "unsrer|für" angebrachte Zeichen ist das des Gekreuzigten. Den Tod, welchem dieses Zeichen vorgehalten wird, charakterisiert Bach durch den Abwärtssprung h - Eis, einen extremen Saltus duriusculus. Gegenanspielen der Sechzehntelfiguration gegen langausgehaltenen Baßton, also ein simul - tanes Antitheton, macht den Text "Der Würger kann uns nicht rühren" deutlich; das "nicht" wird durch emphatische Wiederholung und kurzes Wegnehmen, die Pausenfigur der Apokope, besonders unterstrichen. Versus 6 ist gegenüber den abwechslungsreichen vorausgehenden Versus von ähnlich einheitlicher Wirkung wie Versus 2, was wiederum ein Basso quasi ostinato bewirkt. Die Triolen in Sopran und Tenor dienen dazu, die Worte "Wonne", "Sonne", "Gnaden", "Herzen" in Parallelführungen hervortreten zu lassen. "Das hohe Fest" und "erscheinen läßt" werden durch die Hypotyposis der hohen Stimmlage herausgehoben. "Daß die älteste Fassung mit der getreuen Wiederholung des Eingangschores (an Stelle des schlichten Choralsatzes) auf den Text der Strophe 7 endete", ist eine sehr einleuchtende Vermutung Alfred Dürrs[83] : träfe sie zu, wäre der achsialsymmetrische Aufbau in der Erstfassung noch deutlicher gewesen, der "Bach-Choral" Versus 7 im Verhältnis zu dem sonst so altertümlichen Frühwerk als spätere Zutat erklärt.

Es ist für uns heute nicht leicht, den Figurengehalt eines Werkes zu ermitteln und die Figuren im einzelnen zu bestimmen. So mag auch unsere Analyse von BWV 4 unvollständig sein. Immerhin macht sie folgendes deutlich: Die textbedingten musikalischen Sachverhalte sind in der Begrifflichkeit der Figurenlehre zu erfassen und zu beschreiben. Die in diesem frühen Werk Bachs sich zeigende Tonsprache geht über den

---

[83] Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, Band 1, S.232.

überkommenen Figurenfundus nicht hinaus, sondern sie schöpft diesen weitgehend aus. Dabei dominieren Hypotyposis und Emphasis. Wo Bach, wie in Versus 1, den cantus firmus das verbindende Element sein läßt und im übrigen "am Text entlang" komponiert, haben die Figuren episodischen oder allenfalls die Struktur kürzerer Abschnitte mitbestimmenden Charakter; in dem Maße, wie er - vor allem in den Duetten - bereits Einheitsabläufe schafft, können die Figuren strukturbildend auch für solch größere Einheiten sein (etwa die Heterolepsis in Versus 2).

Der frühen Kantate sei ein vokal-instrumentales Großwerk aus Bachs kirchenmusikalisch fruchtbarster Zeit gegenübergestellt: das 1723 komponierte, etwa 10 Jahre danach neu gefaßte Magnificat (BWV 243a und 243).[84] Bachs Personalstil hat sich in Weimar und Köthen, insbesondere in der Auseinandersetzung mit italienischer Musik, völlig herausgebildet; eine Fülle bedeutendster Instrumentalmusik ist entstanden. Wie stellt sich jetzt Bachs Figurengebrauch dar ? Der konzertante Satz 1 "Magnificat anima mea Dominum" kontrapunktiert in der Instrumentaleinleitung dem Laufwerk der Oboen eine auftaktige, aufsteigende Dreiklangsmotivik der Trompeten, die sich als wichtigstes Element des Satzes erweist. Denn sie erscheint nicht allein fast durchgehend im Orchester, sondern die gesamte Vokalthematik (T.31-37, 39, 52-54) steht mit ihr in Zusammenhang, was auch durch den wiederholten Vokaleinbau deutlich wird. Die auftaktige, aufsteigende Thematik und Motivik aber stellt mit musikalischen Mitteln das magnificare, Großmachen und Erheben, dar. So ist die Hauptfigur des Satzes Hypotyposis - hier nicht als Einzelfigur isolierbar, sondern in vielen Gestalten den ganzen Satz durchdringend und bestim-

---

84 Vgl. die schon erwähnte Arbeit des Verfassers über "Musikalisch-rhetorische Figuren in J.S. Bachs Magnificat".

mend. Trugen in älterer Vokalmusik die Figuren oft zum raschen Wechsel der Satzstruktur, zur Mannigfaltigkeit und zur Kleingliedrigkeit bei, so wirkt hier die übergeordnete Hauptfigur umgekehrt an der inneren Vereinheitlichung des äußerlich so reichen und vielgestaltigen Satzes mit. Weiter gilt, was Albert Schweitzer schreibt[85]: "Der erste Chor wird vom Freudenmotiv in ununterbrochenen Sechzehnteln beherrscht". Wie Schweitzer zeigt, drückt Bach häufig den Affekt der Freude mit durchlaufenden, raschen Tonfolgen aus. Die Figurenlehre kennt diese unter den Koloraturfiguren als Passagio. In Bachs instrumental hochentwickelter Kunst gewinnt diese Figur, wie Schweitzer mit Recht feststellt, oft die Bedeutungsbestimmung eines Freudenmotivs. Schließlich tritt in Satz 1 das Wort "magnificat" wiederholt durch Noema hervor.

Satz 2 "Et exsultavit spiritus mens in Deo salutari meo" erhält seine Eigenart durch die im Baß eingeführte, in den Violinen aufgenommene, wiederholte Figura corta. Ihrer Herkunft nach wiederum Element der Koloratur, gewinnt auch diese Figur nach Schweitzers Feststellung[86] in Bachs Musik die Bedeutungsbestimmung eines Freudenmotivs. Sie drückt im Magnificat das exsultare, Aufspringen und Aufjauchzen, ganz unmittelbar aus. Im zweiten weihnachtlichen Einlagesatz zur ersten Fassung des Magnificat, "Freut euch und jubiliert", spielt sie ebenfalls eine bezeichnende Rolle.

Satz 3 "Quia respexit humilitatem ancillae suae. Ecce enim ex hoc beatam me dicent ..." gibt dem Wort "humilitatem" stets die Hypotyposis-Figur der Katabasis bei. In diese ist als zweite der übermäßige Sekundschritt, also der pathetische Passus duriusculus, eingefügt. Der Satz enthält eine Fülle weiterer Passus und Saltus duriusculi: Gänge hin zu vermin-

---

[85] In: J.S. Bach, 6. Aufl. Leipzig 1928, S.551.

[86] A.a.O., S.498 ff.

derten Intervallen, kleine und verminderte Septimensprünge, den Tritonus in T.23. Bach versteht ganz offenbar mit Luther humilitas nicht als die Tugend der Demut, sondern als den Stand der Niedrigkeit und des Leidens; er bringt dieses durch die Figuren zum Ausdruck. An diesem Punkt aber liegt der Schlüssel zu Luthers Magnificat - Verständnis insgesamt: "Also, da die heilige Jungfrau in sich selbst erfahren, daß Gott in ihr so groß Ding wirket, wo sie doch gering, unansehnlich, arm und veracht gewesen, lehret sie der Heilige Geist diese reiche Kunst und Weisheit, daß Gott ein solcher Herr sei, der nichts andres zu schaffen habe als nur erhöhen, was niedrig ist, und erniedrigen, was da hoch ist, und kurzum zu brechen, was da ist gemacht, und zu machen, was zerbrochen ist".[87] Man kann also sagen, daß Bachs Figurengebrauch an dieser Stelle zum Skopos des lutherisch verstandenen Textes hinführt. Robert Franz, der die barocke Figurenlehre sicher nicht kannte, hat doch in diesem Satz den "unheimlichen, bangen Klagelaut" gehört, ihn auf das künftige Leid der Maria um ihren die Sünden der Welt tragenden Sohn gedeutet[88] (ein Gedanke, der auch bei Luther zu finden ist) und damit den Tatbestand treffender bezeichnet als Spitta mit seinem Satz, Bach drücke hier "reine Jungfräulichkeit, Demuth, schüchtern empfundenes Glück" aus.[89] Den antithetischen Zug im Bibeltext wie in Luthers Auslegung unterstreichen die starken musikalischen Kontraste, welche Bach im Magnificat mehrfach auch an Stellen setzt, an denen der Text sie zunächst nicht

---

87 M.Luther, Das Magnificat verdeutschet und ausgelegt, 1521, Einleitung; zitiert nach: D.Martin Luthers Evangelien - Auslegung, herausgegeben von Erwin Mülhaupt, Erster Teil, 3. Aufl. Göttingen 1957, S.112.

88 R.Franz, Mittheilungen über Johann Sebastion Bach's Magnificat, Halle 1863, S.12.

89 Ph. Spitta, J.S.Bach, Band II, Leipzig 1880, S.207.

fordert; so im unvermittelten Übergang von dem ruhigen, solistischen Satz 3 zum stark besetzten und bewegten Satz 4 "... omnes generationes". Dies ist die Antitheton-Figur der Mutatio per melopoeiam. Hauptfigur im Satz 4 ist Emphasis. Sie liegt bereits in der Ton- und Wortwiederholung innerhalb des Themenkopfes, dann in der fortwährenden Wiederholung des Themas in Engführungen (Figur der Epanadiplosis, der wiederholten Emphasis). Bald gehen die Stimmen dabei von unterschiedlichen Tonhöhen (Polyptoton), bald von der gleichen Tonhöhe aus (Paronomasia), bald stufenweise aufwärts sich steigernd (Klimax). Die erste Figur mag die Mannigfaltigkeit der Generationen ausdrücken, die zweite ihre Einmütigkeit im Seligpreisen, die dritte ihr Anwachsen durch die Jahrhunderte hin. Wieder trägt, ähnlich wie in Satz 1, eine beherrschende Figur in vielgestaltiger Anwendung zur völligen Geschlossenheit des Satzes bei.

Satz 5 "Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius" führt einen viertaktigen, reinen Ostinato achtmal lückenlos durch, zum kleineren Teil im Solobaß, überwiegend im Continuo. Die Strenge dieser Arbeit wird nur in T.22-26 gelockert, wo in der cis-moll-Durchführung erste und zweite Hälfte des Themas vertauscht sind. Johann Gottfried Walther sieht im Basso ostinato die emphatische Figur der Anaphora gegeben. Weiter gilt für dies Thema Schweitzers Feststellung[90]: "Bei einer gewissen Spreizung der Intervalle bedeuten die Schritte Stärke, Stolz und Trotz". Das als Ostinato die musikalische Einheitsstruktur des Stückes bestimmende Thema dient also nachdrücklicher Verdeutlichung des "potens" im Text. Auch im folgenden Satz 6 "Et misericordia a progenie in progenies timentibus eum" hat offenbar ein Wort, "timentibus", bestimmenden Einfluß auf den Gesamtcharakter wie auf die Einzelheiten der Komposition genommen. Dafür spricht der gedämpfte Klang der sordinierten Streicher und der colla

---

[90] A.a.O., S.479.

parte spielenden Flöten ebenso wie die Figuren des Saltus duriusculus (hier als Sextsprung aufwärts), der das ganze Stück durchzieht, und der Parrhesia oder Relatio non harmonica (der Querstand) in T.15 und T.17. Am deutlichsten wird die Wiedergabe des "Fürchtens" in der kühnen Schlußwendung nach dem Trugschluß T.30-32: beide Singstimmen enthalten den Passus duriusculus; in den Tonwiederholungen in Tenor und Continuo ist, wie schon vielfältig bei älteren Meistern, die Hypotyposis des bange pochenden Herzens gegeben; harmonisch handelt es sich, wenn wie hier "eine Dissonanz nicht auf ordentliche, sondern außerordentliche und harte Art resolviret wird" (Walther), um die Figur der Katachresis. Der Satz rückt mit seiner Darstellung dessen, was es heißt, Gott zu fürchten, in die Nähe des dritten Satzes, der mit ähnlichen Mitteln den Stand der Niedrigkeit darstellt.

Von ganz anderer Art sind die folgenden beiden Sätze, die machtvolles göttliches Handeln abbilden. Satz 7 "Fecit potentiam in bracchio suo, dispersit superbos mente cordis sui" bringt eine ganze Reihe von Hypotyposisfiguren; aus ihrem Zusammenwirken entsteht das bewegte Bild eines Kampfes. Grundgerüst ist eine Fugenexposition in den Singstimmen, die zum Schluß des ersten Teils (T.1-24) auf die 1. Trompete übergreift. Das Thema zeigt zum Wort "potentiam" wieder jene geradezu unsangliche Spreizung der Intervalle, die nach Schweitzer den Textsinn "Stärke, Macht" ausdrückt. Darüber erklingen fanfarenhafte homophone Noemablöcke, die vom mehrchörig konzertierenden Orchester aufgenommen werden. Der rhythmisch ostinate Continuo läßt rasche Tonwiederholungen mit großen Sprüngen wechseln, was kämpferische Bewegung signalisiert; Schweitzer nennt diese wiederholt bei Bach festzustellende, instrumentale Bildung "Tumultmotiv".[91] Der zweite Teil (T.25-35) folgt dem Text von Wort zu Wort.

---

[91] A.a.O., S.481.

"Dispersit" wird nochmals durch das "Stärkemotiv", danach durch die Figur der Fuga alio nempe sensu (schnelle, flüchtige Bewegung, hier zusätzlich in entgegengesetzte Richtungen) verdeutlicht; die "superbos" charakterisiert ein Noema im verminderten Septakkord, dessen Wirkung eine Spannungspause verstärkt; dieser folgt erneutes Noema im übermäßigen Dreiklang zur Kennzeichnung des verkehrten Sinns der Hoffärtigen. Dissonanz, Pause und nochmalige Dissonanz bilden zusammen die Figur der Ellipsis. Auch in Satz 8 "Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles" bildet Bach den Text von Wort zu Wort nach; die übergeordnete Figur heißt erneut Hypotyposis. Das jähe Herabstürzen verdeutlicht die Tirata, eine schnelle, gradlinige Bewegung; der Sturz wird hart abgebremst durch einen Saltus duriusculus aufwärts; dieser reißt in die Pause hinein kurz ab (Apokope). Wieder dient zur Kennzeichnung der "potentes" das "Stärkemotiv", hier gestaltet als Variatio einer Katabasis. Eine solche ist auch die folgende rollende Bewegung, die den Sturz vom Stuhl nachahmt. Eine weitgespannte Anabasis-Variatio malt antithetisch zum Vorausgehenden das Erhöhen, nochmalige kurze Katabasis die Niedrigen. Jedes Detail des Textes ist also berücksichtigt, und doch entsteht weder der peinliche Eindruck naturalistischer Programmusik, noch zerfällt das Ganze in Einzelteile. Das erste ist der Eigenart der Figuren zu danken, welche typisieren und stilisieren. Das zweite zeigt Bachs hier erreichte Meisterschaft, aus einer Reihe verschiedener Figuren größere Einheiten zusammenzufügen: die Takte 15-22 etwa ergeben insgesamt eine große Katabasis, die Takte 23-28 eine große Anabasis.

In den folgenden Sätzen des Magnificat treten die Figuren zurück. Satz 9 "Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes" profiliert deutlich nur das Leerausgehen der Reichen: in der Mimesis, dem Nachspotten der Flöten in T.14-16, in der erst in die Neufassung eingeschobenen Pause zu Anfang von T.34 nach einer Apokope und am auffälligsten in der Abruptio, dem Wegfall des Schlußtons in den Flöten.

Im einzigartig leuchtenden Satz 10 "Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae" ist keine Figur zu erkennen. Der gerade hier dem Soloterzett hinzugefügte instrumentale cantus firmus im Tonus peregrinus scheint uns das recordari sinnfällig zu machen: Der Hörer wird an die altvertraute Weise erinnert, zugleich wird ihm gesungen, daß Gott sich seines Erbarmens erinnert. Doch dies ist Symbol, nicht Figur. Satz 11 "Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula", im ersten Teil eine etwas hausbackene Fuge, läßt "Abraham" ab T.37 durch wiederholtes Noema hervortreten und mag die großen Notenwerte im Sopran I, T.41-50, als Hypotyposis des "in saecula" enthalten. Satz 12 "Gloria Patri, gloria Filio, gloria et Spiritui Sancto ! Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen" erinnert an das 1724, also wenige Monate nach dem Magnificat, entstandene Sanctus, das Bach später der h-moll-Messe einfügte. Die drei mal drei Takte hindurch wogende Triolenbewegung ist sicher trinitarisch zu deuten. In T.2-4 und T.7-9 führt eine Anabasis durch alle Stimmen, die als Hypotyposis des rühmenden Erhöhens wirkt; in T.12-14 erklingt dagegen in allen Stimmen ein drei mal drei Töne umfassendes, den absteigenden Dreiklang umspielendes Motiv, das zugleich zahlensymbolisch-trinitarisch und als Hypotyposis des herniederschwebenden göttlichen Geistes zu verstehen sein wird. Mächtige Noemablöcke lassen die drei göttlichen Personen hervortreten. Nochmals folgt dann eines der für das Magnificat so bezeichnenden Antitheta. Die abschließende lebhafte Musik aber läßt den Hörer Bekanntes hören, nämlich die Thematik des Eingangssatzes. "Wie es war im Anfang", das wird hier sinnfällig gemacht in der ins grosse gesteigerten Figur der Symploke (Wiederholung des Anfangs am Schluß).

Der Schritt von Bachs Figurengebrauch in der frühen Kantate zu dem im Magnificat wird vor allem an zwei Punkten deutlich. Einmal ist in der voll ausgebildeten Bachschen Tonsprache

der traditionelle Figurenbestand erweitert und ergänzt durch eigene Figuren Bachs. Wir sahen, daß schon Christoph Bernhard mit Genugtuung auf von ihm "erfundene" Figuren hinwies. Die Vergrößerung des Fundus durch Bach ist also nichts Ungewöhnliches. Es bleibt Albert Schweitzers Verdienst, die spezifisch Bachschen "Motive" erarbeitet und in seinem Bach-Buch in den zentralen Kapiteln über die musikalische Sprache der Choräle und der Kantaten zusammengestellt zu haben. Schweitzer ging dabei nicht von der zu seiner Zeit ja noch kaum bekannten barocken Figurenlehre aus, sondern er erhob die "Motive" durch vergleichendes Studium aus Bachs Werken selbst. Wünschenswert erscheint eine kritische Auseinandersetzung mit Schweitzers Motivkatalog im einzelnen von der Kenntnis der historischen Voraussetzungen her. Diese Auseinandersetzung kann hier nur angedeutet werden. Sie ergibt für eine kleine Gruppe von "Motiven" Übereinstimmung mit schon vor Bach entwickelten Figuren; für andere Figuren, die bereits bekannt waren, eine erst bei Bach festzustellende Bedeutungsbestimmung; für weitere Figuren Neubildung durch Bach. Zur ersten Gruppe gehört etwa Schweitzers "erstes Schmerzensmotiv", das mit der Pathopoiia identisch ist. Der zweiten Gruppe zuzurechnen sind zum Beispiel die erwähnten beiden "Freudenmotive", der dritten das "Tumultmotiv" sowie das "Stärkemotiv". Bach erweitert den Figurenbestand vor allem im rhythmischen Bereich; seine Figuren haben oft instrumentalen Charakter; sie werden von ihm vielfältig variiert.

Das zweite Charakteristikum des Figurengebrauchs in Bachs fertig ausgebildeter Tonsprache ist die hohe Bedeutung, welche die Figuren für die Satzstruktur haben. Natürlich kennt Bach, vor allem in seinen Rezitativen, auch die madrigalistisch-episodische Anwendung. Aber in den Einheitsabläufen seiner Chöre, Arien und Orgelchoräle dominiert der strukturbildende Gebrauch. Die Analyse des Magnificat zeigt, wie unterschiedlich dieser aussehen kann. Natürlich spielt dabei

die Vielzahl der Wiederholungsfiguren eine besondere Rolle, ob im Miteinander vieler Stimmen wie im "... omnes generationes" oder in ostinaten und quasi ostinaten Bildungen wie im"Quia fecit mihi magna", im "Fecit potentiam" und im "Et exsultavit". Die Figuren können die Struktur im großen bestimmen; das geschieht etwa in den eben genannten Sätzen "... omnes generationes" und "Quia fecit mihi magna". Vor allem aber dienen sie der Durchstrukturierung im einzelnen. Man vergleiche dazu die Thematik im "Quia respexit" und im "Deposuit" als zwei von vielen Beispielen. Der Eindruck des artifiziell Durchstrukturierten und Durchstilisierten, den der Hörer aus Bachs Musik empfängt, entsteht nicht zuletzt durch Bachs auch das Detail gestaltende Figurenkunst, wobei die von ihm selber entwickelten Figuren besondere Bedeutung haben.

Durch die Erweiterung des traditionellen Figurenbestandes um vorwiegend rhythmisch-instrumentale, variable Bildungen und durch die weithin strukturbildende Anwendung der Figuren gewinnt die Figurensprache, die für Bachwie für seine Vorgänger Instrumentarium der Auslegung von Texten ist, bei ihm zugleich ein Höchstmaß an musikalischer Eigenwertigkeit. Man kann sich das klarmachen an jenem Werk, das am Ende des von uns oben betrachteten Zeitraums der Herausbildung des Bachschen Personalstils steht: dem Orgelbüchlein. Mit Recht nannte Schweitzer diese Sammlung kleiner Orgelchoräle "Das Wörterbuch seiner Tonsprache".[92] Denn in der Kontrapunktierung der unterbrechungslos geführten Liedmelodien mit charakteristisch durchstrukturierten Gegenstimmen spielt Bachs fertig ausgebildete Figurenkunst eine entscheidende Rolle. Hört man diese Stücke einmal unter Absehen von ihrer Text-bezogenheit, dann erscheinen sie als Meisterwerke reiner Musik. Der Eindruck autonomer, allein dem eigenen, inner-

---

[92] A.a.O., S.449.

musikalischen Gesetz folgender Kunst wird gerade durch das konzentrierte, konsequente Spiel der Figuren erweckt. Zugleich aber weisen die Figuren durch ihre Eigenschaft, bestimmte Inhalte auszudrücken, auf den Text hin. "Ach wie nichtig, ach wie flüchtig" (BWV 644) etwa fasziniert durch die Gleichzeitigkeit dreier unterschiedlicher Bewegungsarten: des cantus firmus in ruhigen Vierteln im Sopran, der raschen Sechzehntelskalen in den Mittelstimmen und der quasi ostinat mit Pausen wechselnden kurzen Achtelgruppen im Baß. Die Mittelstimmenbewegung erweist sich als Figur der Fuga alio nempe sensu, der jeweils kurz weggenommene Baß als Figur der Apokope; letztere bildet das "Ach wie nichtig", erstere das "Ach wie flüchtig" ab. In "Erschienen ist der herrliche Tag" (BWV 629) kontrastieren die den cantus firmus in Halben und im Oktavkanon führenden Außenstimmen zu den im Rhythmus der Corta in Achteln und Vierteln sich bewegenden Mittelstimmen. Diese Bewegung bildet als Bachsche Freudenfigur - man mag sie Figura laetitiae saltans im Unterschied zur Figura laetitiae currens nennen - das "Dran sich niemand gnug freuen mag" ab, der Kanon als Figur der Fuga das "All sein Feind er gefangen führt". Betrachtet man die vollständigen Texte beider Lieder (EKG 327 und 80), so wird deutlich, wie genau Bach in beiden Fällen den Skopos des Ganzen getroffen hat. Nicht immer ist die Auffindung und Erklärung der Figuren im Orgelbüchlein so einfach. Stets aber fordert die Eigenart des Bachschen Figurengebrauchs die ästhetische und die theologische Interpretation; denn seine Figurenkunst ist zugleich hochgradige Strukturen- und Ausdruckskunst. -

Die Analyse zweier Bachscher Vokalwerke zeigte einige Sachverhalte auf, die von der Figurenlehre her nicht zu erklären sind: den wiederholten Chiasmus in Versus 5 der Osterkantate, das cantus-firmus-Zitat in Satz 10 und die gehäuften trinitarischen Zahlenbeziehungen in Satz 12 des Magnificat. Man bezeichnet diese und einige ähnliche Sachverhalte als Symbole. Arnold Schmitz hat sicher zu Recht vor dem unkritischen

Gebrauch dieser Bezeichnung gewarnt.[93] Daß indessen Bach selber bestimmte musikalische Sachverhalte als Symbol verstand, geht aus zwei Stammbucheintragungen von seiner Hand hervor. Die erste aus dem Jahr 1725 lautet: "In Fine videbitur cujus toni. Symbolum. Omnia tunc bona, clausula quando bona est".[94] Die Regel, daß am Ende eines Musikstücks die Tonart ersichtlich ist, wird also als Symbol für die allgemeine Wahrheit "Ende gut, alles gut" gedeutet. Die zweite Eintragung aus dem Jahr 1747 steht im Stammbuch eines Theologen. Unter einen Rätselkanon, in dem eine Reihe von Noten das Vorzeichen des Kreuzes tragen, schrieb Bach: "Symbolum. Christus Coronabit Crucigeros".[95] Er verstand die nur lesbaren, nicht hörbaren Kreuzesvorzeichen, also ein Stück Augenmusik, als Symbol für eine kreuzestheologische Glaubensaus - sage.

Der Begriff des musikalischen Symbols erscheint als unverzichtbar, aber seine Definition ist umstritten. In Arnold Scherings Untersuchung "Bach und das Symbol"[96] wird unterschieden zwischen Symbolismus ersten Grades (Affektausdruck), zweiten Grades (plastische Bildlichkeit), dritten Grades (vergeistigte Anwendung kompositionstechnischer Mittel wie Kanon, Ostinato, Orgelpunkt) und vierten Grades (Melodiezitat, heilige Zahlen u.ä.).[97] Es ist deutlich, daß Schering als ersten bis dritten Grad von Symbolik das bezeichnet, was in der Figurenlehre affekthaltige, bildhafte und Satzfigur heißt. Auch Edward A. Lippman faßt in seinen breiten lexikalischen Ausführungen über"Symbolik"[98] den Begriff sehr weit

---

93 In: Die oratorische Kunst J.S.Bachs, a.a.O., S.66 f.

94 Bach-Dokumente, Band I, Kassel usw. 1963, S.222.

95 Bach-Dokumente, Band I, S.243.

96 In: Das Symbol in der Musik, Leipzig 1941.

97 A.a.O., S.34 f.

98 In: MGG, 12. Band, Sp.1789-1803.

und bezieht die Figuren als Nachahmungs-, formale, intersensorische und emotionale Symbolik mit ein. Schmitz stellt demgegenüber fest: "Die Tonwelt hat Höhe, Tiefe, Breite, Gewicht, Dichte, Helligkeit, Wärme, Kälte, Distanz, Linie, Farbe, also optische, haptische, thermische, raumhafte Qualitäten. Das alles wird mit den Tönen und der Musik unmittelbar erfahren und beruht auf Urentsprechungen, nicht auf Assoziationen ... In diesem Fall kann man das Tonliche und Musikalische nicht als ein Zeichen auffassen, das für etwas anderes gesetzt wird und dieses vertritt ... Urentsprechungen sind keine 'Ur- oder Elementar' -Symbole".[99] Eggebrecht schließt sich dem an und erläutert: "Die Figuren sind nicht Wörter einer Sprache, die man übersetzen kann; sie 'sind' als Erklingendes selbst das, was sie bedeuten".[100] Diese Bestimmungen grenzen Figur und Symbol klar gegeneinander ab. Die Figur ist musikalisches Abbild, Nachahmung von etwas; sie beruht auf Analogie, Urentsprechung, "partieller Übereinstimmung" (Eggebrecht); sie "ist" und bedarf daher nicht der Deutung. Das Symbol ist musikalisches Sinnbild, Zeichen für etwas; es beruht auf Assoziation und fordert solche; es "bedeutet" und verlangt also nach Deutung.

Ist dieser Abgrenzung zuzustimmen, so meldet sich Widerspruch gegen die grundlegende Definition Eggebrechts, wonach Musik "nur dann die Bedeutung eines Symbols hinzugewinnt, wenn ihr Sinn sich nicht in dem Wirklichkeitszusammenhang erfüllt, der ihr das Dasein gibt, sondern wenn sie darüber hinaus noch etwas anderes bedeuten soll. Ein Merkmal des Symbols ist demnach die Unangemessenheit von Erscheinen und Meinen, das nachträgliche 'Setzen' von Bedeutungen, die

---

[99] Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Bachs, a.a.O., S.15.

[100] Art. "Symbol", in: Riemann Musik Lexikon, a.a.O., S.921 bis 923, hier S.922.

gegenüber den existentiellen Bedingungen der Musik nur uneigentlich, erfunden, willkürlich, verabredet und somit nicht unmittelbar wirksam sind". Eggebrecht beruft sich für diese Definition auf Hegels Ästhetik; Hegel habe in der "symbolischen Kunstform" nur den Anfang der Kunst gesehen, gleichsam eine Vorkunst, die durch die "klassische Kunstform" überwunden worden sei.[101]

Welches sind die existentiellen Bedingungen der Musik ? Was ist der Wirklichkeitszusammenhang, der ihr das Dasein gibt ? Nach unserer Meinung lassen sich diese Fragen weder ein für allemal noch allein von musikalischen Voraussetzungen her beantworten. Teilte Bach, wie wir oben zu zeigen versuchten, die lutherisch-spätbarocke Musikanschauung, dann gehörten Überzeugungen wie "Das Irdische spiegelt das Himmlische wider" oder "Je näher der Unität, desto vollkommener" auf das stärkste in jenen Wirklichkeitszusammenhang, der seiner Musik das Dasein gab, und zu den existentiellen Bedingungen seiner Musik - nicht jedoch der Musik schlechthin. Schon für einen Zeitgenossen Bachs wie Scheibe begannen sich diese Bedingungen anders darzustellen. Ist es aber richtig, daß die existentiellen Bedingungen der Musik nicht ein für allemal, etwa eingeschränkt auf einige gleichbleibende akustische und psychische Gegebenheiten, definiert werden können, daß vielmehr der stets sich wandelnde geschichtliche Horizont zu ihnen hinzugehört, dann betrifft das auch das Verständnis des Symbols. Dann soll dieses nicht über den Wirklichkeitszusammenhang, der der Musik das Dasein gibt, hinaus "noch etwas anderes" bedeuten, sondern seine Bedeutung erwächst inmitten dieses Zusammenhangs und macht seine Tiefe offenbar.

Wenn die Symbolbedeutungen den existentiellen Bedingungen der Musik gegenüber als "nur uneigentlich, erfunden, will-

---

[101] Art. "Symbol", a.a.O., S.921 f.

kürlich, verabredet" bezeichnet werden, dann ist das Phänomen des Symbols nur von außen, das heißt aber ohne Verständnis für sein Wesen gesehen. Bloße Zeichen, etwa Verkehrszeichen, werden willkürlich verabredet und gesetzt; erfindet man zweckmäßigere, so werden sie ausgetauscht. Man kann das tun, weil sie mit der angezeigten Sache nichts gemein haben. Symbole entstehen in der Geschichte, sie werden nicht gemacht und sind nicht austauschbar, aber sie können in der Geschichte wieder vergehen. Sie erwachsen aus der Begegnung mit transzendenter Wirklichkeit und weisen auf diese nicht nur hin, sondern haben und geben Anteil an ihr. Bei solcher Aufnahme der Tillichschen Bestimmungen muß Tillichs Satz beachtet werden, daß die Symbole des Glaubens nicht durch andere, etwa künstlerische Symbole, ersetzt werden können. Genauer gilt also, daß musikalische Symbole auf Glaubenssymbole hinweisen und an deren Wirklichkeit partizipieren lassen. Dies alles läßt sich so nur innerhalb eines hermeneutischen Zirkels, hier des theologischen Zirkels, sagen. Unsere These ist eben die, daß über ein Phänomen wie das des Symbols sachgemäß nur gesprochen wird, wenn man sich in den hermeneutischen Zirkel, innerhalb dessen und aus dem heraus es wirksam ist, hineinbegibt. Schließlich: Eggebrecht weist hin auf "die im Sinne Hegels und im Unterschied zur Wiener Klassik noch durchweg 'symbolische', d.h. von Begrifflichkeiten motivierte und durchwobene Art der Musik Bachs".[102] Muß er, da dies ja zweifellos zutrifft, dann diese Musik nicht auch mit Hegel als "Anfang der Kunst", als "Vorkunst" sehen, die erst von der Klassik überwunden wurde ? Daß eine solche Sicht der Bachschen Kunst nicht gerecht wird, liegt auf der Hand.

Im folgenden soll versucht werden, die vielschichtige, vielgestaltige und teilweise esoterische musikalische Symbolik Bachs aufzugliedern. Wir unterscheiden sechs Arten: Augenmusik, Tonbuchstaben-Symbolik, Zahlen-Symbolik, satztechnische

---

102 Über Bachs geschichtlichen Ort, a.a.O., S.286.

Symbolik, Symbolik aus geschichtlicher Erfahrung und Symbolik der Form. Als Augenmusik werden Erscheinungen im Notenbild bezeichnet, die nur zu lesen, nicht oder kaum zu hören sind. Das wichtigste dieser Notenschriftsymbole ist der Chiasmus, eine Anordnung von vier Noten, die, wenn erste und letzte sowie zweite und dritte Note miteinander durch Linien verbunden werden, das Bild eines Chi, zugleich das eines Kreuzes ergeben. Beides sind Christussymbole, auf die also das Notensymbol hinweist. Außer an der schon erwähnten Stelle in BWV 4 kommt der Chiasmus bei Bach sehr häufig vor, so in der Johannes-Passion im Chor "Kreuzige" (BWV 245,36), in der Matthäus-Passion in beiden Chören "Laß ihn kreuzigen" (BWV 244, 54 und 59). Augenmusik ist auch das als Kreuzessymbol gedeutete Erhöhungsvorzeichen; es findet sich in der zitierten Stammbucheintragung von 1747, und auch das cis' zur Silbe "Kreuz-" in der ersten Textzeile von Kantate 56 "Ich will den Kreuzstab gerne tragen" kann in diesem Zusammenhang gesehen werden (das Symbol trifft dann zusammen mit der auslegenden Figur des Saltus duriusculus b - cis'). Der Augenmusik benachbart ist die Tonbuchstaben-Symbolik: Die Buchstaben bedeutungsvoller Wörter, etwa von Namen, werden als Tonbuchstaben gelesen und so in Tonfolgen umgesetzt, in denen die Wörter verborgen sind. Das bekannteste Beispiel, b - a - c - h, hat Bach selber im elften und im unvollendet gebliebenen letzten Contrapunctus der Kunst der Fuge thematisch einge - führt (BWV 1080, 11 und 19). Er hat damit seine letzte große Arbeit signiert und sich zu den Traditionen, deren krönenden Abschluß sie darstellt, namentlich bekannt.

Ein besonders weites Feld hinsichtlich ihrer Erscheinungsformen ist die Zahlen-Symbolik. Sie ist es auch - diesen Eindruck gewinnt man beim Studium der zu diesem Thema in

den letzten Jahrzehnten erschienenen Literatur [103] - hinsichtlich der deutenden Bemühungen. Auf keinem anderen Gebiet der Bach-Interpretation scheint so oft und leicht an die Stelle des Ausdeutens das Hineindeuten zu treten wie auf diesem. Gezählt werden kann in der Musik sehr vieles: Töne eines Themas, eine cantus firmus, des Continuo, einzelner oder aller Vokal- und Instrumentalstimmen; Themeneinsätze, Takte, Tonstufen, Vorzeichen, Sätze, Stimmen, Textwiederholungen. Auch die Taktart "zählt". Die Frage ist, worauf die so ermittelten Zahlen bezogen werden. Sind es die biblisch begründeten "heiligen Zahlen" 1, 3, 7, 10, 11, 12 sowie ihre Summen, Produkte und Potenzen, so hat solches Verfahren seine historische Berechtigung von der alexandrinischen, augustinischen und reformatorischen Theologie sowie von der lutherisch-spätbarocken Musikanschauung her; das Ergebnis kann, zumal wenn es vom Text her begründet ist, als gesichert gelten. Beispiele aus der Fülle sind die geschilderte trinitarische Symbolik im "Gloria patri" des Magnificat; das elfmalige "Herr, bin ichs ?" in der Matthäus-Passion (BWV 244,15; daß "Judas bei dieser Frage schweigt", findet sich nach Jansen auch bei Johann Theile); die Zehnzahl der Themeneinsätze in allen Bachschen Bearbeitungen von "Dies sind die heilgen zehn Gebot". Am Ende des Chores "Patrem omnipotentem" im Credo der h-moll-Messe (BWV 232,13) ist nach Friedrich Smend [104] von Bachs Hand

---

[103] M. Jansen, Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht, in: Bach-Jahrbuch 1937, S.96-117; F.Smend, Luther und Bach, a.a.O., S.159-161; ders., Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen, Kassel und Basel 1950, Wiederabdruck in: Bach-Studien, a.a.O., S.176-194; S. Helms, Zahlen in J.S. Bachs Matthäus-Passion, in: Musik und Kirche, 1970, S.18-27, 100-110; H.Lohmann, Bemerkungen zur Zahlensymbolik in der Klavier-Übung III von Johann Sebastian Bach, in: Der Kirchenmusiker, 1974, S.55-58 u.a.

die Zahl der Takte, 84, vermerkt; dies kann als Hinweis auf die symbolische Bedeutung der Zahl verstanden werden: 84 ist das Produkt von 7 und 12, der Zahlen der Schöpfung und der Kirche.

Was über den Rahmen der "semantischen" biblischen Zahlen hinaus an Bezugszahlen genannt wird, ist nach unserem Urteil weithin so ungesichert, daß es mit Skepsis betrachtet werden muß. Das gilt schon für Jansens Arbeit, die teilweise "an beliebige Zahlen und an diese auch nur einmalig mit irgendwelchen mehr oder weniger zufälligen Erinnerungen anknüpft".[105] Ein besonderes Problem bildet das "kabbalistische" Zahlenalphabet (A = 1, B = 2 ...), mittels dessen jedes Wort, jede Textzeile in Musik verborgen werden kann. Daß Bach auch auf diese Weise sein Signum anbrachte - das Thema der ersten Fuge des Wohltemperierten Klaviers (BWV 846) umfaßt 14 Töne, ebenso die erste Melodiezeile seiner letzten Choralbearbeitung "Vor deinen Thron tret ich" (BWV 668) -, wird zutreffen. Angesichts der vielen Zählmöglichkeiten ist alles, was darüber hinaus in Bachs Werken an angeblichen Hinweisen dieser Art gefunden worden ist, mit großer Zurückhaltung zu betrachten. So meint Friedrich Smend[106], in dem Rätselkanon BWV 1076 sei nicht allein der Name Bachs in mehreren Fassungen, sonder auch der Händels versteckt. Noch weiter geht Siegmund Helms, der "den gesamten Text der Matthäus-Passion in Zahlen verschlüsselt und nach diesen Zahlen in der Komposition gesucht" hat.[107] Er findet dort nicht nur diese, sondern zusätzlich so manche anderen, wenn es dabei auch nicht ohne viel Willkür

---

104 Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe, Serie II, Band 1, Leipzig 1956, S.333.

105 W. Blankenburg, Dissertation, a.a.O., S.118.

106 Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen, a.a.O.

107 A.a.O., S.18.

abgeht. Arbeitet man schließlich wie Heinz Lohmann mit Quersummen und Umkehrungen von ermittelten Zahlen, so wird Klavier-Übung III zum Kuriositätenkabinett.

Wichtiger noch als die Frage nach Umfang und Grenzen der Zahlen-Symbolik ist die nach ihrer Bedeutung. Wir sahen, welche Rolle die zahlhafte Seite der Musik für die spätbarocken Theoretiker spielte: Man stellte gleiche Zahlenverhältnisse im Bereich der Töne und in dem der Gestirne fest und dachte (um noch einmal Keplers großes Wort zu gebrauchen) im Erkennen solcher Gesetzmäßigkeiten voller Staunen Gottes Schöpfungsgedanken nach. Dabei zeigte sich, daß die der Eins am nächsten stehenden Zahlen und die vollkommene Harmonie zusammengehören. Zugleich aber hatten einige dieser Zahlen höchste symbolische Bedeutung von der Schrift her. Kosmisch-musikalische Gesetzmäßigkeit und biblische Botschaft erwiesen sich an diesem Punkt als eng miteinander verknüpft. Es ist den Äußerungen eines Werckmeister anzumerken, wie wichtig ihm diese Verbindung war. Ähnliches gilt zweifellos von Bach, der der Zahlen-Symbolik in seinem Werk breiten Raum gab.

Satztechnische Symbolik, die wir als die vierte Weise Bachs sehen, Symbole in seiner Musik anzubringen, läßt den Unterschied zur Figurenkunst noch einmal deutlich werden. So wurde kanonische Arbeit, die ein im Text erwähntes Folgen, Verfolgen oder Nachfolgen abbildet, wie gezeigt als Figur der Fuga verstanden. Anders etwa der Oktavkanon im Eingangssatz der Kantate "Ein feste Burg" (BWV 80,1): Nach Alfred Dürr[108] "dient hier das Zitat des Cantus firmus in höchster und in tiefster Lage als Symbol der weltumspannenden Geltung dessen, was gesagt wird: Gottes Machtbereich umfaßt den gesamten

---

[108] Die Kantaten Johann Sebastian Bachs, Band 2, a.a.O., S.579.

Kosmos". Weiter konnte das Mittel der Umkehrung als Hypotyposis-Figur eingesetzt werden, wenn der Text von Umkehr sprach. Im Satz "Es ist vollbracht" in der Kantate "Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem" (BWV 159,4) dagegen hat es symbolischen Charakter: "Das Kopfmotiv als Vordersatz und seine unmittelbar folgende Umkehrung als Antwort ... lassen vor dem Hörer ein Bild des Ausgewogenen, Abgeklärten, des ohne jede Zutat in sich Vollkommenen erstehen - eine unnachahmliche Vertonung der Worte 'Es ist vollbracht'", so wiederum Dürr.[109] Schließlich sei als Beispiel satztechnischer Symbolik noch die Alt-Arie der Kantate "Gelobet sei der Herr, mein Gott" (BWV 129,4) genannt: Zu den Worten "Gott Vater, Gott der Sohn und Gott der heilge Geist" erklingt in T.90-92 ein neuntöniges Unisono der drei beteiligten Stimmen, das die Dreieinigkeit symbolisiert.

Jene große Gruppe von Symbolen, die aus gottesdienstlichen Traditionen hervorgegangen sind, fassen wir als Symbolik aus geschichtlicher Erfahrung zusammen. Denn der Assoziationsvorgang ist in diesem Fall ein Erinnern an vorausgegangene Begegnung und Erfahrung mit solchen Traditionen. Bestimmte Satzstile, Stimmlagen, Instrumente, Zitate sind hier symbolisch verwendet. So weist der Stile antico in den großen Bearbeitungen von "Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit", "Christe, aller Welt Trost" und "Kyrie, Gott Heiliger Geist" in Klavierübung III (BWV 669 bis 671) auf Alter und Gewicht des cantus firmus, allgemein des Kyrie-Rufs im christlichen Gottesdienst hin.[110] In der Kantate "Brich dem Hungrigen

---

109 Die Kantaten Johann Sebastian Bachs, Band 1, a.a.O., S.224.

110 Vgl. U.Meyer, Zum Verständnis der zehn großen Liedbearbeitungen in Bachs "Clavierübung. Dritter Theil", I-IV, in: Musik und Kirche, 1971, S.183-189, 297-302; 1972, S.17-19, 74-81; hier: S.184-189 in Jg. 1971.

dein Brot" wird das Bibelwort "Wohlzutun und mitzuteilen vergesset nicht" (BWV 39,4) vom Baß gesungen. Bei Bach findet man ab 1723 diese "zwischen Arioso und Arie angesiedelten Baß-Soli"[111] für Bibelwortvertonungen wiederholt. Die Baßlage symbolisiert seit der Choralpassion und ihren liturgischen Vorformen die "vox Christi". Daß bestimmte Instrumente symbolische Funktion haben, gilt natürlich für die nichtgottesdienstliche ebenso wie für die gottesdienstliche Musik. Da für jene Zeit das Irdische das Himmlische widerspiegelt, kann etwa die Trompete als Symbol herrscherlicher Macht die Arie "Kron und Preis gekrönter Damen, Königin ..." in der Geburtstagskantate "Tönet, ihr Pauken ! Erschallet, Trompeten !" (BWV 214,7) ebenso begleiten wie die Parodie dieses Satzes "Großer Herr, o starker König" im ersten Teil des Weihnachtsoratoriums (BWV 248,8). Am bedeutungsvollsten sind in dieser Gruppe von Symbolen die zahlreichen cantus-firmus-Zitate, die Bach in seinen geistlichen Vokalwerken anbringt. In vielfältigster Weise beleuchten sie die jeweiligen Texte; zugleich ist ihre Einarbeitung in ganz unterschiedliche musikalische Zusammenhänge eine kompositorisch erstaunliche Leistung. Das den Gedanken des recordari unterstreichende Zitat im Magnificat wurde schon geschildert. In der Kantate "Du wahrer Gott und Davids Sohn" zum Sonntag Estomihi läßt Bach das Rezitativ "Ach gehe nicht vorüber" (BWV 23,2) durch die in den ersten Violinen und den Oboen liegende Liedmelodie "Christe, du Lamm Gottes" begleiten: Symbol für die in den Ruf des Blinden einstimmende Gemeinde und Hinweis auf die bevorstehende Fastenzeit.

Als sechste und letzte Art der Symbolik ist die der Form zu sehen. Gemeint ist hier die Form im Großen. Über sie ist wesentlich im nächsten Teil dieser Arbeit zu reden. Hier sei nur ein Beispiel genannt, die Kantate "Nun komm, der Heiden Heiland" (BWV 61) zum 1. Advent. "Der Eingangssatz ist eine

---

[111] A. Dürr, a.a.O., Band 2, S.336.

feinsinnige Kombination von Choralbearbeitung und Französischer Ouvertüre: Die Ouvertüre eröffnet das Kirchenjahr; zugleich ist sie in der französischen Oper dasjenige Musikstück, während dessen der König seine Loge zu betreten pflegte. Auch in dieser Kantate gilt es aber, einen einziehenden König zu begrüßen." Dieser Kennzeichnung des symbolischen Charakters durch Dürr[112] sei hinzugefügt, daß Bach den raschen Mittelteil, welchen die Ouvertüre traditionsgemäß aufweist, der dritten Choralzeile "Des sich wundert alle Welt" zuordnet; sie hebt sich dadurch ebenso heraus wie in Kantate 62 über dasselbe Lied, wo sie als einzige die instrumentale Ritornellmotivik vokal aufnimmt. Diese Zeile war Bach also besonders wichtig.

Überprüft man die musikalische Symbolik Bachs im Hinblick auf das Thema dieser Untersuchung, so ist einzuräumen, daß Augenmusik und Tonbuchstaben-Symbolik, aber auch Bereiche der Zahlen-Symbolik wie der des Zahlenalphabets wenig mit musikalischer Autonomie zu tun haben; daß es sich hier weithin um heteronome Elemente handelt. Umso klarer ist das musikalische Eigengewicht in satztechnischer Symbolik, Symbolik aus geschichtlicher Erfahrung und - wie zu zeigen sein wird - Symbolik der Form. Der unerwartete Eintritt eines instrumentalen cantus-firmus-Zitats etwa ist ereignishaft selbst für den Hörer, der die Weise erstmalig hört und den Text nicht kennt. Die Gemeinde aber, der beides aus dem eigenen singenden Vollzug heraus vertraut ist, vermag über das musikalische Ereignis hinaus an der symbolischen Kraft des Zitats zu partizipieren. Nun hat Bach die Kunst des Zitierens, in welcher sich innermusikalische und transmusikalisch-theologische Bedeutsamkeit verbinden, zu einer Höhe entwickelt und in einer Breite angewendet wie kein Zweiter. Bedenkt man weiter, daß in der Kantatenkomposition bereits um 1700 das Interesse am Choral schwindet, daß also Bachs Interesse und Bemühen auf

---

[112] A.a.O., Band 1, S.96.

diesem Gebiet "ein ausgesprochener Anachronismus"[113] ist, so wird das Gewicht solcher Art von theonomer Symbolik ganz deutlich.

3. Formen und Ordnungsprinzipien

Im Blick auf die Form im Großen ist Bachs Musik, sicher zu Recht, wiederholt mit Architektur verglichen worden. So hat Werner Korte in einer Analyse der ersten Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier (BWV 846) von "architektonischer Verhältniskunst" gesprochen und "eine sich nahezu deckende Ähnlichkeit der Anlage zwischen der C-Dur-Fuge und Balthasar Neumanns Vierzehnheiligen" festgestellt.[114] Alfred Dürr hat "die hervorragende Bedeutung des Mittelsatzes" des Actus Tragicus (BWV 106) als "vergleichbar etwa dem barocken Schloß- oder Kirchenbau (Dresden, Frauenkirche)" bezeichnet.[115] Eine grundsätzliche Überlegung sei hier angeschlossen. Hatte die Renaissance "die vollkommenste Raumform und entsprechend auch die äußerlich abgewogenste Baugestalt ... im Zentralbau" erblickt, hatte danach der Manierismus die Tiefenachse entdeckt und, "da die Achse einen Ablauf enthält", den "Raum in seinem Verhältnis zur Zeit angesprochen", so verbindet sich beides in Vignolas römischer Jesuitenkirche Il Gesù (1584). Was dieser Kreuzkuppelbasilika proto -

---

113 A.Dürr, a.a.O., Band 1, S.21.

114 W. Korte, Johann Sebastian Bach, in: Musik und Weltbild, Leipzig 1940; Wiederabdruck in: Wege der Forschung Band CLXX, Darmstadt 1970, S.23-42, hier: S.33 und 35.

115 A.a.O., Band 2, S.617.

typische Bedeutung verleiht, das ist die in ihr verwirklichte "Synthese von Langhaus und Zentralbau, d.h. also der Raum - symbole für Zeit und Sein, die gefaßt ist in die Erlebnisform des Weges zum Licht". Damit aber werden "dem heraufkommenden Barock die Elemente seines Schaffens vorgeformt in die Hand" gegeben.[116] Uns ist an dieser Darstellung wichtig zunächst der Hinweis, daß im Durchschreiten eines Langhauses die Dimension der Zeit Bedeutung gewinnt; weiter, daß demgegenüber der Zentralbau zeitlos in sich ruhendes Sein symbolisiert; schließlich, daß gerade jener Kirchentyp, der aus beidem die Synthese herstellt, im Barock immer wieder gebaut wird. Wer in eine der großen Kirchen des Spätbarock, das Münster in Weingarten (1724), tritt, der findet dies alles bestätigt. "Zunächst siegt der Longitudinalgedanke, da die Abfolge der Joche und die akzentuierenden Wandpfeiler nach vorne führen. Der überragende Hochaltar ... steht in einer Ferne, die überwunden sein will". Doch den Voranschreitenden empfängt von der Mitte des Raumes an ein neuer Eindruck: "Durch die ca. 60 m hoch ansteigende Kuppel ... ersteht eine gewaltige, raumzentralisierende Dominante".[117] Die Bewegung kommt zum Stillstand; der Blick wird emporgezogen in das Licht, das durch Tambour- und Laternenfenster einfällt, und auf den in die Kuppel gemalten, offenen Himmel voll triumphierender Heiliger.

Die Synthese von Longitudinal- und Zentralgedanke findet sich nun vielgestaltig auch im Werk Bachs. Natürlich ist seine wie alle Musik Zeitgestaltung, oft voller dynamischer, vorwärtsdrängender Bewegung, wahrnehmbar zunächst nicht "in einem Augenblick, sondern im Miterleben eines musikalischen Voll-

---

[116] W.Hager, Art. "Kirchenbau, IV. Im 16.-19. Jh.", in: RGG, Band III, Sp.1372-1394, hier: Sp.1373-1376.

[117] H.Schnell, Weingarten, 4. Aufl. München 1972, S.21.

zugs und Ablaufs".[118] Doch ist bezeichnend für seine Kunst, daß er sich, wie oben gezeigt, schon früh von bloßen Reihungsformen und -ordnungen löst und Bauprinzipien der Wiederholung und Entsprechung anwendet, die dem Hörer, sobald er sie wahrnimmt, ermöglichen, nun doch in gewisser Weise das Ganze, vorwegnehmend auch das noch Kommende, "in einem Augenblick" zu erfassen. Die longitudinale Bedeutung des musikalischen Ablaufs in der Zeit wird dadurch eigentümlich relativiert; sie wird ergänzt durch die zentralisierende, "zusammenfassende" Wirkung jener tektonischen Prinzipien, die "Ostinato", "Permutation", "Vokaleinbau", "Da capo", "Durchfigurierung" heißen können - diese sind für den geübten Hörer wahrnehmbar - oder auch "Symmetrieform" und "Rahmenordnung" - diese erschließen sich meist erst dem Studium der Baupläne in den Partituren; sie sollen im folgenden näher behandelt werden.

Am klarsten zeigt sich die Verbindung von Längen- und Zentralgedanke in den zahlreichen Beispielen symmetrischer Formgestaltung. Bach findet spiegelbildliche Anordnung der Teile eines Satzes oder eines zyklischen Werkes in der einfachsten Form ABA bereits vor in der französischen Ouverture (langsam - schnell - langsam), vor allem aber in italienischer Musik: in neapolitanischer Opernsinfonie, Kammersonate und Solokonzert (schnell-langsam-schnell) und in der Da-capo-Arie. Als Ordnungsprinzip übernimmt er die Folge ABA etwa in Solo- und Ensemblekonzerten. Als Form führt er sie in die verschiedensten Bereiche ein. So sind schon in den ersten Weimarer Kantaten nicht nur Arien, sondern auch Chöre in Da-capo-Form gestaltet. Die Weihnachtskantate "Christen, ätzet diesen Tag" (BWV 63) von 1713 (?) weist sie in Eingangs- und Schlußchor auf, die Palmsonntagskantate "Himmelskönig, sei willkommen" (BWV 182) und die Pfingstkantate "Erschallet, ihr Lieder" (BWV 172) von 1714 jeweils im Eingangschor. Die Beispiele

---

[118] W.Blankenburg, Einführung in Bachs h-moll-Messe, 3.Aufl. Kassel usw. 1974, S.60.

zeigen, wie bereitwillig Bach diese Anregung aus seinem Studium zeitgenössischer italienischer Musik aufgreift und fortentwickelt.

Sie wirkt auch hinein in einen Bereich, in dem dies zunächst kaum zu erwarten ist: die freie Orgelmusik. Armin Hochstetter ist dem in seiner Arbeit über "Die Symmetrie im Aufbau der Orgelpräludien von Joh. Seb. Bach"[119] nachgegangen. Wenn Hochstetter in seinem Bestreben, zumindest quantitative Symmetrie ("die Angleichung des dritten Teils bezüglich seiner linearen Ausdehnung an den ersten")[120] in fast allen Bachschen Orgelpräludien und -fugen aufzuzeigen, auch zu manchen fragwürdigen Ergebnissen kommt, so verdanken wir ihm doch wertvolle Hinweise. Schon das alleinstehende, frühe Präludium in G (BWV 568) zeigt ab T.44 "erste Anzeichen einer Reprisenbildung"[121]; das Präludium in c (BWV 546) und das in Es (BWV 552) - beide werden unten näher betrachtet - weisen eine großartige formale Abrundung durch die notengetreue Identität ihrer ersten und dritten Teile auf. Selbst auf dem Gebiet der Fuge hat Bach die Form ABA verwirklicht: Die zur Fantasia in c (BWV 537) gehörende Fuga greift nach einem stark kontrastierenden Mittelteil ab T.105 reprisenartig auf den Anfang zurück; die große Fuga in e (BWV 548) bringt wiederum notengetreue Identität von Anfangs- und Schlußteil, während im Mittelteil toccatenhaft - virtuose und thematische Partien eine einzigartige Verbindung eingehen.

Bach bleibt bei der einfachen Form ABA nicht stehen. Er führt die Symmetrie als Formprinzip zu erstaunlichen Ausgestaltungen, von denen hier nur wenige geschildert werden können. Der dritte Satz des Brandenburgischen Konzerts Nr.1 (BWV 1046) hat den Aufbau A (16) B(24) C (43) B' (24) A (17) - die in Klammern

---

119 Phil. Diss., Wien 1928.

120 A.a.O., Einleitung, S.VI.

121 A.a.O., S.112.

gesetzten Taktzahlen zeigen die quantitative Ausgewogenheit von Außenteilen (A+B=40, B'+A=41) und Innenteil (C=43). Das Orgelpräludium in C (BWV 545) hat bekanntlich gegenüber der Frühfassung (BWV 545a) einen Rahmen von unthematischer Motivik A-A' erhalten. Das gesamte Stück hat Hochstetter als achsialsymmetrisch gebaut erwiesen: A (3) B (3) C (5) B' (4 1/2) C' (8) B'' (3 1/2) A' (4) - B bezeichnet die Verbindung von Thema und Orgelpunkt oder liegendem Ton, C die von Thema und Pedalkontrapunkt.

Das frappanteste Beispiel symmetrischer Formgestaltung bei Bach ist Duetto II (BWV 803) im Dritten Teil der Klavier - übung. Hermann Keller hat erklärt, das Stück gebe in Bezug auf Form und Ausdruck Rätsel auf, die er nicht lösen könne; er verstehe es nicht.[122] Unsere Analyse versucht eine Lösung des Rätsels. Deutlich ist zunächst, daß es sich um ein Da-capo-Stück handelt, dessen Mittelteil mit 75 Takten fast genau so lang wie die Außenteile mit zusammen 74 Takten ist, im übrigen zu diesen nach Tongeschlecht und Ausdruck kontrastiert wie so mancher Arien- oder Konzertsatzmittelteil. Weiter besteht das Duetto aus einer Reihe von Themadurchführungen und themafreien, motivischen Zwischenspielen. Dies scheint uns weder von Keller noch von Th. van Huystee[123] gesehen zu sein, die für den zweiten Teil "ein schleichendes Moll-Thema" bzw. "eine überraschende Themavariante" postulieren. Es handelt sich aber, wie im ersten und dritten Teil um Dreiklangsmotivik, so auch im zweiten Teil um Motivik, die zwar durch den übermäßigen Sekundschritt scharf profi - liert, jedoch nicht zu thematischem Eigengewicht geführt wird. Kennzeichnend für alle Zwischenspiele ist schließlich

---

[122] H.Keller, Die Klavierwerke Bachs, Leipzig 1950, S.211.

[123] In seiner Arbeit: Die vier Duette aus Bachs "Drittem Theil der Clavier Übung", in: Musik und Kirche, 1973, S.275-282, hier: S.280 f.

die kanonische Verarbeitung der Motivik. Der Aufbau des ersten und des dritten Teils lautet a(9) b (7) a'(5) b'(7) a''(9). Die Symmetrie in diesen Teilen A ist also quantitativer Art. Mit a, a' und a'' sind einfache Themadurchführungen bezeichnet, die sich ebenso von einander unterscheiden wie die Zwischenspiele b und b'. Anders liegen die Dinge im Mittelteil. Hier rahmen zwei fast identische Großblöcke B einen zentralen Teil C; es handelt sich also um qualitative Symmetrie. Wie der folgende Bauplan zeigt, ist B in sich nicht symmetrisch, aber in Kontrapunktik und intensivierender Wiederholung besonders dicht gearbeitet: c(8) a'''(7) c(8) a'''(8) - a''''(13) - c(8) a'''(7) c(8) a'''(8). Mit a''' ist eine viermal wiederkehrende Engführung des Themas bezeichnet, die nur durch Stimmentausch und, am Ende von B, durch jeweils einen hinzukommenden Überleitungstakt variiert wird. Ebenfalls nur unwesentlich variiert und stimmenvertauscht tritt viermal die Motivik c auf. Zentrum des Stücks ist Teil C = a'''', in dem Grundform und Umkehrung des Themas aufeinander folgen. Der Aufbau des Ganzen lautet demnach A(37) B(31) C(13) B(31) A(37). Diese Großform ist qualitativ symmetrisch, ebenso ihr Mittelteil BCB für sich genommen, während die A-Teile in sich quantitativ symmetrisch sind. Kontrastieren Mittelteil und Außenteile also auch hierin, so verbindet sie das planvoll verarbeitete Thema: Die A-Teile enthalten je drei einfache Durchführungen, die B-Teile je zwei Engführungen, der zentrale C-Teil eine Durchführung mit Umkehrung. Für die Zahl der Themadurchführungen je Teil ergibt sich die Abfolge 3-2-1-2-3. Diese von der 3 zur zentralen 1 hin und wieder zurück führende Zahlenfolge kann unmittelbar von lutherisch-spätbarocker Musikanschauung her verstanden werden.

Aufschlußreich für Bachs Streben nach symmetrischer Formgebung ist ein Vergleich der Ouverture der Orchestersuite IV in D (BWV 1069) und der Parodie dieses Satzes, des Eingangschores der Weihnachtskantate "Unser Mund sei voll Lachens"

(BWV 110). Meisterhaft ist in dem Kantatensatz der Vokal- dem Instrumentalpart eingefügt; dabei wird das "Lachen" durch eine Hypotyposis, die im wesentlichen auf Pausen beruht, ebenso hervorgehoben wie, in der Fortführung des Textes "Denn der Herr hat Großes an uns getan", das Wort "Großes" durch pathetische Figuren. Das Orchester vervollständigen Flöten, die colla parte mit den Oboen spielen. Bereits in der Orchestersuite ist durch das Formschema der französischen Ouverture die Großform ABA' vorgegeben, verstärkt durch die Wiederaufnahme des Schlußteils von A (T.11-23) im Schlußteil von A' (T.174-186), abgeschwächt jedoch durch die Wiederholungen von A und BA'. Bach verdeut - licht in der Kantate die Großform, indem er erstens die Wiederholungen wegfallen läßt, zweitens den Vokaleinbau auf den Mittelteil beschränkt. In diesem nimmt er neben einigen weniger wichtigen folgende wesentlichen Änderungen vor: Das Thema wird in T.24-27 von a statt von e aus exponiert. Diese Änderung ist Bach so wichtig, daß er ein zunächst unvollständiges Thema in Kauf nimmt (erst ab T.28 erklingt das Thema vollständig). Sie ermöglicht ihm die unveränderte Übernahme und Einfügung der Themaexposition nach T.146 des Urbildes. Da nun auch die auf die viertaktigen Expositionen a folgenden Abschnitte b identisch sind, da ferner dem Teil B (= a + b) im ersten Fall der senza-ripieni-Abschnitt C (nach zwei überleitenden Takten) folgt, im zweiten Fall als C' vorausgeht, zeigt sich als Ergebnis, daß die Symmetrie der Außenteile sich in den Mittelteil hinein fortsetzt. Der Bauplan des Kantatensatzes heißt A(23) B(22+2) C(19) D(61) C'(19) B(22) A'(21). A+B+C = 66, D = 61, C'+B+A' = 62; die symmetrischen Außenteile stehen also in einem ausgewogenen Verhältnis zum Mittelteil im engeren Sinne (der zu besonderen Höhepunkten führt, hier aber nicht weiter analysiert zu werden braucht). Die neu gewonnene Form ist zu deuten als dop - peltes Da capo: Dem instrumentalen Da capo im A'-Teil geht ein vokales im zweiten B-Teil voraus.

Als letztes Beispiel symmetrischer Gestaltung innerhalb eines Satzes sei der Eingangschor der Kantate "Brich dem Hungrigen dein Brot" (BWV 39) genannt, die im Juni 1726, ein halbes Jahr nach der eben besprochenen Weihnachtskantate, entstand. Bach sah sich hier vor der Aufgabe, ein verhältnismäßig langes Schriftwort (Jes.58, 7-8) musikalisch zu gestalten - und das hieß für ihn immer auch: in eine sinnvolle Großform zu bringen. Auf der anderen Seite war es sein Bestreben (darin knüpfte er jetzt an die alte motettische Satzweise an), jeder Wendung des Textes die ihr gemäße Vertonung zu geben. Die von ihm in diesen Jahren oft gewählte Lösung, den wechselnden Vokalpartien einen das ganze Stück hindurch gleichgestalteten Instrumentalpart beizugeben, ließ sich hier nicht anwenden, weil das einleitende Konzertieren von Blockflöten, Oboen und Streichern im Wechsel von je zwei Achteln und Pausen ganz der Vorstellung des Brotbrechens entsprungen war und also auch nur den ersten Textteil begleiten konnte. Alfred Dürr [124] hat gezeigt, wie Bach das Problem löste: Er schuf eine Reihungsform ABC mit reicher Untergliederung, Symmetrien und Entsprechungen. Zu A gehört die einleitende Sinfonie, zu C die abschließende Coda. Der Gesamtaufbau stellt sich wie folgt dar: Sinfonie (22), A = a(23) b(24) a(24):"Brich dem Hungrigen dein Brot, und die, so im Elend sind, führe ins Haus." B = c(13): "So du einen nacket siehest, so kleide ihn, und entzeuch dich nicht von deinem Fleisch." C = d(31) e(29) d'(44), Coda (8): "Als denn wird dein Licht herfürbrechen wie die Morgenröte, und deine Besserung wird schnell wachsen, und deine Gerechtigkeit wird für dir hergehen, und die Herrlichkeit des Herrn wird dich zu sich nehmen." Dürr erläutert diesen Aufriß: "Der Mittelteil B ist relativ kurz, überwiegend akkordlich gesetzt und hat innerhalb des Gesamtaufbaus vermittelnde Funktion. Dies

---

[124] A.a.O., Band 2, S.334 f.

erweist sich auch an seiner Harmonik: Er moduliert von der Dominante d in die Subdominante c und ermöglicht hierdurch eine gleichartige harmonische Entwicklung der beiden Rahmenkomplexe, nämlich jeweils in die Dominante ihrer Ausgangstonart: g-d und c-g. Ihrer Satzstruktur nach stehen beide Rahmenkomplexe zueinander im Wechselverhältnis: In A umrahmen zwei gleichartige, mehr akkordliche Teile einen Fugenteil; in C umrahmen zwei gleichthematische Fugenteile einen mehr akkordlichen Teil". Wie Bach hier, gleich weit von einem Rückfall in Kleingliedrigkeit wie von starrem Formalismus entfernt, dem Einzelnen gerecht wird und zugleich das Ganze zusammenbindet, das zeigt ihn in der Tat "auf der Höhe seiner Kunst" (Dürr).

Symmetrie als Ordnungsprinzip für die Sätze zyklischer Werke Bachs wurde vor allem von Rudolf Steglich, Friedrich Smend und Walter Blankenburg erforscht. Die Ergebnisse sind weithin bekannt und sollen hier nur gedrängt dargestellt werden. Daß schon in den frühen Kantaten BWV 131, 106 und 4 die Sätze achsialsymmetrisch angeordnet sind, wurde oben erwähnt. Dies gilt auch für spätere Kantaten, so für "Wer nur den lieben Gott läßt walten" (BWV 93) von 1724 und für die eben behandelte Kantate "Brich dem Hungrigen dein Brot". Die elfsätzige Motette "Jesu, meine Freude" (BWV 227) von 1723 beginnt und schließt mit demselben Choralsatz; zweiter und vorletzter Satz des Werkes sind in ihren Anfängen identisch, im weiteren eng verwandt; die mit dem dritten Satz beginnende, ein Terzett in die Mitte nehmende Dreiergruppe von Sätzen hat ihre Entsprechung vem siebten Satz an; im Zentrum steht die einzige Fuge des Werkes "Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich". Selbst durch biblischen oder liturgischen Text in ihrem Aufbau teilweise festgelegte Großwerke zeigen symmetrische Anordnung bestimmter Partien. So fand Friedrich Smend seine Vermutung, daß die musikalisch einander entsprechenden dramatischen Chöre der Johannes-Passion (BWV 245) "für den Aufbau des Ganzen das wesentliche

sind",[125] bestätigt im "Herzstück der Passion" vom Chor Nr. 18 b "Nicht diesen, sondern Barrabam" bis zum Chor Nr. 25 b "Schreibe nicht: der Jüden König". Der im Zentrum dieses Komplexes von symmetrisch angeordneten Chören ste - hende Choral Nr. 22 "Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muß uns die Freiheit kommen" erwies sich ihm "als Mittelpunkt des ganzen Werkes, als sein Höhepunkt".[126] Mag man an der Richtigkeit dieser Sicht zweifeln, weil sie nur einen verhältnismäßig kurzen Ausschnitt der Passion erfaßt, so ist bei den folgenden Beispielen solcher Zweifel kaum möglich. Die ersten drei Teile des Weihnachts-Oratoriums (BWV 248) gehören nach Inhalt und liturgischer Bestimmung besonders eng zusammen. Dies zeigt sich auch in verschiedenen Symmetrie-Elementen. So entsprechen in allen drei Teilen einander erster und letzter Satz: Nr. 9 "Ach mein herzliebes Jesulein" mit seinen festlichen Trompetenritornellen dem Chor Nr. 1 "Jauchzet, frohlocket", Nr. 23 "Wir singen dir in deinem Heer" in noch stärkerem Maß der Sinfonia Nr. 10 durch die Wiederaufnahme der Thematik; Nr. 24 "Herrscher des Himmels" schließlich wird als Beschluß des dritten Teils wiederholt. Die Teile I und III stehen in D und sind mit Blechbläsern besetzt, Teil II steht in G und hat verdoppelte Oboenbesetzung. "Symmetriebildend wirkt ferner das dreimalige Auftreten der Melodie 'Vom Himmel hoch' am Schluß des ersten (Satz 9), in der Mitte des zweiten (Satz 17) und am Schluß des zweiten Teils (Satz 23): Mit Satz 17 ist das Zentrum der ersten drei Oratorien-teile erreicht und mit dessen Tonart C-Dur auch der Punkt des tiefsten Abstieges

---

125 F.Smend, Die Johannes-Passion von Bach. Auf ihren Bau untersucht, in: Bach-Jahrbuch 1926, S.105-128; Wiederabdruck in: Bach-Studien, Kassel usw. 1969, S.11-23, hier: S.12.

126 A.a.O., S.19.

im Quintenzirkel, die doppelte Subdominante der Haupttonart D-Dur. Zugleich erklingt hier, auf den Text 'Schaut hin, dort liegt im finstern Stall' die Liedweise in ihrer tiefsten Lage, während sie beim ersten Auftreten in Satz 9 ('Ach mein herzliebes Jesulein') in neutralem D-Dur, beim dritten jedoch - 'Wir singen dir in deinem Heer' - in G-Dur in extremer Höhenlage gesungen wird. Der Abstieg Gottes in den 'finstern Stall' wird also auch durch Tonartenordnung und relative Tonhöhe der Liedweise symbolisch ausgedeutet". [127]

Ähnlich stehen in der h-moll-Messe (BWV 232) die von Jesu Niedrigkeit und Leiden redenden Teile im Zentrum symmetrischer Satzanordnungen. Der Laudamus-Hymnus innerhalb des 1733 entstandenen Gloria gliedert sich in Bachs Vertonung "in drei Abschnitte: 1. in einen Lobpreis auf die Herrlichkeit Gottes, 2. in einen Bittruf an Gott Vater und Gott Sohn, 3. in eine Lobpreis und Bittruf begründende Aussage über die Gottheit Jesu Christi mit Gott Vater und dem Heiligen Geist zusammen".[128] Für den ersten und den letzten Abschnitt schreibt Bach je eine Arie mit nachfolgendem Chor (Nr. 6 "Laudamus te" und Nr. 7 "Gratias agimus tibi"; Nr.11 "Quoniam tu solus sanctus" und Nr.12 "Cum Sancto Spiritu"), für den zweiten Abschnitt einen zentralen Chor (Nr.9 "Qui tollis peccata mundi") mit vorausgehendem Duett (Nr.8 "Domine deus") und nachfolgender Arie (Nr.10"Qui sedes ad dextram Patris"). Im Credo, das um 1748, also etwa 15 Jahre später, entstanden ist, läßt die autographe Partitur die Herausbildung einer ganz entsprechenden Symmetrieordnung noch verfolgen: Bach hatte zunächst nur acht Sätze vorgesehen und den Text "Et incarnatus est" in das vorausgehende Duett "Et in unum Dominum" einbezogen; dann aber trug er

---

[127] A.Dürr, Bach, Weihnachtsoratorium, München 1967, S.41.

[128] W.Blankenburg, Einführung ... a.a.O., S.32.

die Vokalstimmen des Duetts am Schluß des Credo noch einmal ein, und zwar leicht verändert und mit anderer Textunterlegung, die das "Et incarnatus est" aussparte; dieses komponierte er neu als Chorsatz und fügte das entsprechende Einzelblatt nachträglich der Partitur ein.[129] Auf diese Weise entstand ein neunsätziger Credo-Zyklus, dessen Mitte der Chor Nr. 5 "Crucifixus" bildet, umgeben von den Chören Nr. 4 "Et incarnatus est" und Nr. 6 "Et resurrexit". Diesen geht voraus das den zweiten Artikel des Nicaenums einleitende Duett Nr. 3 "Et in unum Dominum", ihnen folgt die den dritten Artikel einleitende Arie Nr. 7 "Et in Spiritum Sanctum". Den äußeren Rahmen bilden die Chorpaare Nr. 1 "Credo in unum Deum" und Nr. 2 "Patrem omnipotentem" sowie Nr. 8 "Confiteor unum baptisma" und Nr. 9 "Et expecto resurrectionem mortuorum".

Wir fügen dem zuletzt genannten Beispiel einer Umarbeitung noch zwei weitere, bezeichnende aus verschiedenen Bereichen der Instrumentalmusik an. Die Sonate für Violine und obligates Cembalo in G (BWV 1019) ist, wie die Quellen ergeben, zweimal umgestaltet worden. Im Unterschied zu den übrigen fünf Sonaten des in Köthen entstandenen Zyklus, die die typische Satzfolge der Kirchensonate (langsam - schnell - langsam - schnell) zeigen, ist die Sonate in G schon in der ersten Fassung fünfsätzig konzipiert: Presto in G - Largo in e - Cantabile ma un poco Adagio in G - Adagio in h - Presto in G = 1. Satz. Bach schwebte, wie dieser für ein Kammermusikwerk singuläre Aufriß zeigt, ein symmetrisches Gebilde vor: Im Zentrum steht ein durch Ausdehnung, Bezeichnung und außerordentliche Schönheit herausragender langsamer Satz in der Haupttonart, umgeben von zwei weiteren langsamen Sätzen aus Tonika- und Dominantparallele; dazu kontrastieren die in sehr raschem Tempo gehaltenen, identischen Rahmentei-

---

[129] W.Blankenburg, a.a.O., S.52 f.

le. Als problematisch an diesem so ausgewogenen Ganzen - Spitta spricht ihm "höchste künstlerische Vernunft" zu[130] - mag Bach freilich die unmittelbare Folge dreier langsamer Sätze erschienen sein. Jedenfalls ersetzte er den Cantabile-Satz in der zweiten Fassung der Sonate durch ein rasches Cembalo solo in e, also ein im Rahmen einer Duo-Sonate wiederum ungewöhnliches Stück. Merkwürdigerweise fügte er dem im übrigen unverändert bleibenden Werk (lediglich der Eingangs- und Schlußsatz erhielt jetzt die Bezeichnung Vivace) an fünfter Stelle noch ein Violinsolo mit Continuo in g ein, so daß nun erstens die Symmetrieform zerstört und zweitens der obligate Charakter des Cembaloparts getrübt war. Diese Fassung konnte Bach auf die Dauer nicht befriedigen. So arbeitete er das Werk nochmals tiefgreifend um. Nur zwei der ursprünglichen Sätze, der erste und der zweite, blieben erhalten; der erste wurde nun als Allegro bezeichnet. Das an dritter Stelle stehende Cembalo solo in e wurde durch ein anderes, hochbedeutendes ersetzt; ebenso der vierte Satz durch ein neues Adagio in h. Der Violinsolo-Continuo-Satz verschwand wieder aus der Sonate. Schließlich komponierte Bach ein neues Schluß-Allegro, das er wie schon den ersten Satz in Da-capo-Form hielt. So wenig wir über die Gründe für die einzelnen Schritte wissen (Bach übernahm 1730 das Cembalo solo und den Continuo-Satz der zweiten Fassung als Courante und Gavotte in die Partita 6 in Klavierübung I, BWV 830, wie er zuvor das Cantabile zur Arie Nr. 4 "Heil und Segen" in der Kantate "Gott, man lobet dich in der Stille", BWV 120, umgearbeitet hatte), so erstaunlich ist das Ergebnis: Die dritte Fassung verwirklicht Bachs ursprüngliche Intention einer symmetrisch angelegten Folge von fünf Sätzen; der zentrale Satz hebt sich durch seine Besetzung und sein inneres Gewicht heraus;

---

[130] J.S.Bach, Band I, a.a.O., S.724.

rasche und langsame Tempi wechseln regelmäßig; und die in einem solchen Werk befremdliche Wiederholung des Eingangssatzes am Schluß ist durch eine glänzende Neukomposition vermieden.

Das zweite Beispiel eines umgestalteten Instrumentalwerks mag abschließend nochmals zeigen, welche Bedeutung Bach der Symmetrieform beimaß. Die Kanonischen Veränderungen über "Vom Himmel hoch" (BWV 769) liegen, wie die Forschungen von Friedrich Smend und Hans Klotz ergeben haben, in drei Fassungen vor: dem um 1748 entstandenen Druck, einem aus der Weiterentwicklung der Urschrift entstandenen Entwurf und der auf diesem basierenden, autographen Reinschrift aus Bachs letzter Lebenszeit. Ist schon erstaunlich, daß Bach an einem bereits im Druck erschienenen Werk in einem Maße weiterarbeitete, das ihm schließlich die Anfertigung einer Reinschrift erforderlich scheinen ließ, so ist es erst recht der tiefe Eingriff in die Ordnung der Sätze in dieser endgültigen, für Bach am Ende gültigen Fassung. Denn hier rückt der im Druck an fünfter und letzter Stelle stehende Satz an die dritte Stelle und damit ins Zentrum des Werks. Hans Klotz hat wahrscheinlich gemacht, daß die Urschrift zunächst nur vier Sätze enthielt, daß also der Augmentationskanon ursprünglich, wie später erneut in der Reinschrift, den Abschluß bildete.[131] Darauf deuten das Signum b-a-c'-h in T.39 und die dem Anfang des Zyklus entsprechende Tonfolge im Tenor in den drei Schlußtakten hin. Bestand das Werk danach zunächst aus vier Kontrapunktkanons, so fügte Bach vier in einem Stück zusammengefaßte Cantus-firmus-Kanons hinzu, um den Choral "vollständig ausgearbeitet", wie der Nekrolog sagt, der Mizlerschen Sozietät einreichen zu kön-

---

131 H.Klotz, Die kanonischen Veränderungen in Entwurf, Reinschrift und Druck, in: "Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach, Nürnberg 1973, S.11-14, hier: S.13 f.

nen. Auch dieser fünfte Satz enthält Merkmale eines Schlußstücks: Diminutio, Stretta und das Signum b'-a'-c''-h' im letzten Takt. In der von Bach eingereichten, dann veröffentlichten Fassung "ergibt sich die Satzfolge offenbar aus der allmählichen Steigerung des kontrapunktischen Schwierig - keitsgrades ... Neben diese kontrapunktische Steigerung ... tritt auch eine klangliche".[132] Doch dieser "musikalisch-dynamisch konsequenten Steigerungsform des Druckes setzt das Autograph sozusagen als Fassung letzter Hand eine achsialsymmetrische Ordnung gegenüber",[133] die Friedrich Smend im einzelnen aufgewiesen hat.[134] Danach gewinnt der Cantus firmus zum Zentrum hin immer stärkere Bedeutung, wird im Mittelsatz Gegenstand der kanonischen Arbeit und verliert danach schrittweise wieder an Gewicht.

Welchen Sinn hat die von Bach als Form- und als Ordnungsprinzip so hoch geschätzte, auch in Umarbeitungen von ihm wiederholt angestrebte Symmetrie ? Wir blicken, um diese Frage zu beantworten, nochmals auf jenes Meisterwerk spätbarocker Architektur, das in Bachs erstem Leipziger Amts - jahr fertiggestellt wurde: das Münster zu Weingarten. Die reichgegliederte Fassade zeigt einen konvex vorschwingenden, durch ein Frontispiz überhöhten Mittelbau, flankiert von den Türmen, die das Frontispiz überragen, ihrerseits aber von der Kuppel überragt werden. Der Idealplan der Klosteranlage von 1741 [135] zeigt das Münster als Mittelstück einer Gesamt-

---

[132] Ch.Wolff, Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke, in: Bach-Interpretationen, Göttingen 1969, S.144-167, hier: S.155.

[133] A.a.O., S.156.

[134] F.Smend, Bachs Kanonwerk über "Vom Himmel hoch, da komm ich her", in: Bach-Jahrbuch 1933, S.1-29; Wiederabdruck in: Bach-Studien, Kassel usw. 1969, S.90-109, hier: S.101 ff.

[135] Abgebildet bei H.Schnell, a.a.O., S.13.

fassade, die links und rechts unmittelbar anschließende, hohe Wohngebäude mit nochmals erhöhten und vorgezogenen Abschlußteilen vorsieht. Dieser Plan - er wurde, eindrucksvoll genug, nur auf einer Seite verwirklicht - bietet also eine symmetrische Vorderansicht ABCDCBA. Die Klostergebäude (B), im Abschluß (A) kräftig markiert, lassen das Münster (CDC) in aller Pracht hervortreten. Jeder Teil hat seine klare Funktion, das Ganze größte Geschlossenheit. Die künstlerische Wirkung, welche von der Zeichnung ausgeht, ist außerordentlich. Sie macht deutlich, daß eine solche Anlage ihren Sinn zunächst in sich selber trägt. Zugleich - das ist ebenso klar - hat sie starke symbolische Kraft: das Haus Gottes steht beherrschend inmitten des Hauses der Menschen.

Walter Blankenburg hat Entsprechendes für die barocke Residenz ausgeführt. Er verweist auf das 1710 begonnene Schloß der Waldecker Fürsten zu Arolsen und auf das um die gleiche Zeit entstandene Schloß Friedrichsthal zu Gotha, die beide nach dem Vorbild des Versailler Schlosses errichtet wurden. "Hier wird ein prunkvoll ausgestatteter zentraler Mittelbau von vorgerückten Seitenflügeln, die mit dem Mittelbau durch Zwischenglieder verbunden sind, flankiert".[136] Auch ein solcher Bau beeindruckt als architektonisches Kunstwerk: Vom Zentralbau her und auf ihn hin ist die Abstufung der Flügel konzipiert, empfängt jeder Teil Proportion und Funktion. "Der tiefere Sinn der Symmetrieform" besteht nach Blankenburg "darin, daß sie ein Weltbild offenbart, daß sie über die begrenzte empirische Welt einer in sich selbst ruhenden Endlichkeit hinausweist in die transzendente göttliche Welt. Bei einer barocken Residenz geschieht dies im Hinblick auf die von Gott gesetzte weltliche Obrigkeit, die im 'Princeps Dei gratia', dem Fürsten von Gottes Gnaden, repräsentiert

---

136 W. Blankenburg, Einführung in Bachs h-moll-Messe, a.a.O., S.59 f.

wird". [137]

Die bisherigen Überlegungen kreisten um den Mittelbau, seine Bedeutung und die von ihm ausgehende Wirkung. Blickt man auf die flankierenden Bauteile, so stellt sich nochmals die Frage nach dem Sinn der Symmetrie. Denn eine zum Mittelbau hinführende Wirkung ist denkbar auch ohne symmetrische Anordnung der diesem Zweck dienenden Anlagen. Warum lassen Hoch- und Spätbarock gerade solche Anlagen entstehen ? - Symmetrie ist Spiegelbildlichkeit. Daß das Irdische das Himmlische widerspiegele, dies ist ein zentraler Gedanke spätbarocker Kunstanschauung. Wird also solche "vertikale", geglaubte Spiegelbildlichkeit ihrerseits widergespiegelt in horizontalen, sichtbaren Symmetrien ? Verhält es sich so, dann steht die Symmetrieform als Symbol für das Verhältnis des Irdischen zum Himmlischen, wie der Spätbarock es sah.

Wir kehren zurück zur Symmetrie in Bachs Musik. Sie hat auch hier ihren Sinn zunächst klar in sich selber: Bloßes Aneinanderreihen ist mit ihr völlig überwunden; sie setzt die Teile in Beziehung, bestimmt ihr Verhältnis zueinander und zum Ganzen; Longitudinal- und Zentralgedanke sind durch sie verbunden. Symmetrie verwirklicht im musikalischen Bereich wie in anderen künstlerischen Bereichen eine in sich voll - kommene Ordnung. Weiter: Zentrale Inhalte erhalten zentrale Stellung. Das gilt zunächst wiederum unter rein musikalischem Gesichtspunkt. Im Präludium in C (BWV 545) leitet der un - thematische Rahmen den thematisch gearbeiteten Hauptteil ein und aus. In der Sonate in G (BWV 1019) geht es Bach eindeutig darum, einen außergewöhnlichen Satz in die Mitte zu stellen; ebenso in der letzten Fassung der Kanonischen Veränderungen. Daß in Vokalwerken die zentrale inhaltliche Bedeutung im Text liegen kann, daß also hier außermusikalische theologische Gesichtspunkte die Symmetrie bedingen können, liegt auf der Hand; es wurde oben an Passion, Messe und

---

[137] A.a.O., S.60 ff.

Oratorium gezeigt. Gerade die Großwerke machen deutlich, daß achsialsymmetrische Ordnung bei Bach der Interpretation des Textes zu dienen und zugleich die musikalische Form zu vollenden vermag. Schließlich gilt stets, also auch von solchen Werken, in denen weder Text noch Musik einen Mittelteil zentral hervortreten lassen, aber doch Symmetrie angewendet wird, daß diese als solche symbolisch verstanden werden kann: Symmetrie als Sinnbild für das Verhältnis des Irdischen zum Himmlischen, das in der Sicht des Spätbarock ein spiegelbildliches ist. -

Das die Spiegelbildlichkeit von Außenteilen betonende, symbolische Verständnis der Symmetrie erhellt auch ein weiteres Gestaltungsprinzip, das im Schaffen Bachs eine Rolle spielt: die Rahmenordnung. Eine solche liegt vor, wenn ein Rahmen A-A oder A-A' Teile umschließt, die untereinander nicht symmetrisch, sondern nach mannigfachen anderen Prinzipien ge - ordnet sind. Christoph Wolff spricht deshalb von "Rahmen-Kombinationsordnung". Er definiert sie als "eine Summierung unterschiedlich wirksamer tektonischer Ordnungsprinzipien...: Achsialordnungen, Gruppen- und Paar- bzw. Kontrastpaarordnungen, Steigerungsordnungen, Schachtelordnungen. Diese fügen sich zusammen zu einer architektonisch konzipierten Rahmen-Kombinationsordnung, d.h. zu einer Rahmenordnung, die eine Reihe von Untergruppen umschließt, welche sich aus der Kombination verschiedener tektonischer Ordnungsprinzipien ergeben".[138] Eindrucksvoll weist Wolff alle diese Prinzipien in Klavierübung III nach. So liegen in den neun Choralbearbeitungen zur Missa Steigerungsordnungen vor: im großen Kyrie-Zyklus in der Lage des Cantus-firmus (Sopran - Tenor - Pedalbaß), im kleinen in den Taktarten (3/4 - 6/8 - 9/8), im Gloria-Zyklus in der aufsteigenden Tonartenfolge (F-G-A). Im Gloria-Zyklus ist außerdem achsiale Ordnung darin sichtbar, daß zwei Manual-Sätze einen Pedal-Satz einfassen. Die

---

[138] Ch.Wolff, a.a.O., S.151.

zwölf Bearbeitungen der Katechismuschoräle gliedern sich einerseits in sechs Kontrastpaare (jeweils eine große und eine kleine Bearbeitung desselben Liedes); andererseits bilden die sechs großen Bearbeitungen "zwei dreiteilige Gruppen, deren Mittelachse jeweils durch einen Plenosatz gebildet wird. Diese Achse wird in der ersten Gruppe von zwei Chorälen mit kanonischer cantus-firmus-Führung flankiert, in der zweiten Gruppe von zwei Chorälen mit cantus-firmus im Pedal".[139] Schließlich sind auch die vier Duette nach mehreren Gesichtspunkten einander zugeordnet: steigernd im Tonartlichen (e - F - G - a), symmetrisch im Tongeschlecht (moll - Dur - Dur - moll), geschachtelt nach ungeraden und geraden Taktarten (3/8 - 2/4 - 12/8 - 2/2). Präludium und Fuge in Es "pro Organo pleno" bilden das Rahmenpaar dieser insgesamt 27 (3 x 3 x 3) Sätze mit 9 (3 x 3) Missa- und 12 Katechismuschorälen - auch zahlensymbolisch gesehen ein erstaunlicher Mikrokosmos.

Klavierübung IV bildet mit den sogenannten Goldberg-Variationen (BWV 988) ebenfalls eine Rahmen-Kombinationsordnung. Die Aria wird am Schluß notengetreu wiederholt. Von den dazwischenliegenden 30 Variationen ist jede dritte kanonisch gearbeitet; Die Kanons "sind nach aufsteigenden Intervallen geordnet, beginnen mit der Prim, enden mit der Non und bringen als letzte Krönung ein Quodlibet als kanonischen Sonderfall". Liegt hier das "Ordnungsprinzip kontrapunktischer Konsequenz" vor, so formt Bach mit der besonderen Bezeichnung der Variationen 10 "Fughetta", 16 "Ouverture" und 22 "Allabreve" außerdem eine kleine achsialsymmetrische Binnenordnung.[140]

Eine Rahmen-Kombinationsordnung läßt auch der Variationenzyklus "Sei gegrüßet, Jesu gütig" (BWV 768) erkennen.[141]

---

139 Ebenda.

140 Ch.Wolff, a.a.O., S.153 ff.

141 Vgl. zum Folgenden: U.Meyer, Johann Sebastian Bachs Variationenzyklus "Sei gegrüßet, Jesu gütig", a.a.O.

Schon die Erstfassung dieses Zyklus zeigt sie im Ansatz: Auf den Choral folgen dort die Variationen I, II, IV und X (nach der Zählung im fünften Petersband). Var. I ist Bizinium, in welchem der Basso ostinato den reich kolorierten Cantus-firmus-Zeilen vorausgeht, sie begleitet, sie voneinander trennt und ihnen folgt. Var. X stellt sich dar als Choralsarabande, in der jede Zeile im Diskant vorweg paraphrasiert, dann in großen Werten vorgetragen wird; ein zweitaktiges Motiv und seine Umkehrung durchzieht quasi ostinat den ganzen Satz und verklammert seine Teile. Gemeinsam sind beiden Variationen also Cantus-firmus-Ausspinnung, Trennung der einzelnen Liedzeilen und ostinate Bildungen. Dagegen führen die Variationen II und IV die Melodie in traditionellem Partitenstil unterbrechungslos und motivisch kontrapunktiert. Die Variationen I und X rahmen demnach die andersgearteten Stücke II und IV ein. Der Vergleich mit dem vollständigen Zyklus zeigt, daß dieser Rahmen als innerer beibehalten, durch einen äußeren ergänzt (Var. XI entspricht als "Schlußchoral" dem Themachoral) und daß der Binnenteil ausgebaut wird mit einer Reihe von Stücken, die ein Gegengewicht zu diesem doppelten Rahmen bilden. Prinzipien für den Aufbau des Binnenteils sind Gruppen-, Paar-, Achsial- und Steigerungsordnung. Bestimmen ruhige Viertel und Achtel den Choral, ruhige Achtel und Sechzehntel den Fluß des Bizi-niums, so folgen diesem jetzt drei rasche Sechzehntelvariationen, in welchen die zweistimmige Var. III die Mittelachse ist. Das folgende Variationenpaar V und VI fungiert als Mittelachse des ganzen Zyklus; es tritt hervor durch Zwei- unddreißigstel und Saltus-duriusculus-Motivik. Die Variationen I bis VI sind verbunden durch Steigerung der Bewegung und durch gerade Taktart. Der Mittelachse folgen zwei Stücke in zusammengesetzten Taktarten, die erneut die Bewegung steigern und zu dem folgenden Variationenpaar im Dreiertakt hinführen. Nach den Sechzehnteln der Var. IX klingt die Bewegung im ruhigen Dreischlag der Sarabande ab. Die geschilderte sinnvolle Ordnung wird von keiner anderen überlieferten

Anordnung dieser Variationen erreicht; sie erscheint uns deshalb als die Letztfassung, die Bach dem Werk gab.

Zweifellos ließen sich auch in Vokalwerken ähnliche Ordnungen aufweisen. Doch sollen im folgenden zwei Orgelwerke betrachtet werden, deren Gestalt als Rahmen-Kombinationsform bezeichnet werden kann. Die großen Präludien in c (BWV 546) und in Es (BWV 552,1) wurden oben schon als Beispiele der Reprisenform genannt. Das Präludium in c sieht Gotthold Frotscher ausgestattet "mit einer dem ersten Konzertsatz ähnlichen Formung, die Tutti und Soloperioden ineinander arbeitet".[142] Die erstaunliche Gesetzmäßigkeit solcher Arbeit hat Hochstetter[143] deutlich gemacht: Besteht der Anfangs- und Schlußteil aus den Elementen A, B und C, dann lautet der Bauplan des Ganzen A (4) B(8) C(12) - D(24) A'(4) D'(17) B'(8) D''(7) C'(12) D'''(23) - A(4) B(8) C(13). Im Mittelteil sind also die "solistischen", fugiert verarbeiteten D-Partien dergestalt mit den "Tuttipartien A', B' und C' verschränkt, daß diese auch hier in der Reihenfolge und, obwohl variiert, mit den Taktzahlen ihres Auftretens in den Rahmenteilen stehen. A-B-C ist also gleichsam die Konstante, D die Variable des Stücks. Zwischen beiden herrscht quantitative Ausgewogenheit: Alle A-, B- und C - Partien umfassen zusammen 73, alle D - Partien 71 Takte. Rahmen-, Gruppen- und Schachtelform sind die tektonischen Prinzipien.

Das Präludium in Es hat Analytiker und Deuter besonders beschäftigt. Wir geben hier die Deutung Rudolf Steglichs wieder, bevor wir uns der Formanalyse zuwenden. Nach Steglich bezeichnet das erste Thema im Ouverturenrhythmus göttliches "Herrscherwesen", das zweite Thema mit seiner ersten Gruppe "Christus als zur Menschheit herabsteigenden Gottes-

---

142 G.Frotscher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, 2. Band Berlin 1936, S.895.

143 A.a.O., S.157.

sohn", mit der zweiten "Christus als menschgeborenen, liebenden Heiland" und das dritte Thema das "Herabschweben und Sichausbreiten des Heiligen Geistes".[144] Uns scheint eine solche trinitarische Deutung deshalb berechtigt, weil trinitarische Motive, wie gezeigt, in Klavierübung III insgesamt, wahrscheinlich auch in der Fuge in Es eine Rolle spielen. Im einzelnen ist, akzeptiert man den trinitarischen Grundgedanken, die Deutung des ersten Themas auf die erste göttliche Person unbestreitbar. Im zweiten Teil wird das einzigartige Herabsteigen in Staccatoschritten von Steglich ebenso einleuchtend gemacht wie die folgende kantable Linie, die als solche freilich, durch Zurücknahme der Begleitstimmen, deutlicher gemacht werden müßte, als das zumeist geschieht. Auch das dritte, fugiert verarbeitete Thema erscheint in Steglichs Deutung als treffend charakterisiert. Doch nun zum Aufbau. Frotscher sieht in der Reprisenform wieder eine "Parallele zu dem Konzertsatz".[145] Der Bauplan des Stücks sieht so aus: A(32) - B(17) A'(21) C(28) A''(13) B(17) A'''(1) C'(45) - A(31). Der Rahmenteil A besteht aus zwei je 16taktigen Abschnitten, deren erster in A', deren zweiter in A'' variiert verarbeitet wird. Auffallend ist der einzelne A'''- Takt. Durch ihn wird erreicht, daß die Thematik A durchgehend mit B und C verschachtelt ist, also diese voneinander trennt. Nimmt der Umfang der A-Partien im Mittelteil immer weiter ab, so bleibt der der B-Partien gleich; denn B wird, quartversetzt und teilweise stimmvertauscht, notengetreu wiederholt. Dagegen ist C' sehr viel länger als C; eine Steigerung liegt auch in dem in C' gegenüber C hinzukommenden Pedal und in der damit erhöhten Stimmenzahl. B kann in diesem Stück also als Konstante, C als Variable bezeichnet werden, während A zwischen beiden steht. Solch abwechselnde Verarbeitung sich verändernder

---

144 R. Steglich, Johann Sebastian Bach, Potsdam 1935, S.146.

145 A.a.O., S.896.

und unveränderlicher Partien ist für die späten Orgelwerke kennzeichnend; es zeigt sich darin wiederum die Synthese von Longitudinal- und Zentralgedanke. Bezieht man den sicher nicht ohne Grund geschriebenen A''' - Takt in die Analyse ein, dann besteht, wie der Bauplan zeigt, so etwas wie Verschränkungssymmetrie: Die B-Partien stehen an zweiter und sechster Stelle, C' und C an zweit- und sechstletzter Stelle. Die Achse dieser Ordnung ist A''. So zeigt das Werk Rahmen-, Schachtel-, Steigerungs-, "Symmetrie"- und "Achsial"-formen in origineller Ausprägung.

Eine der Rahmen-Kombinationsordnung vergleichbare Konzeption zeigt der Grundriß des Münsters zu Weingarten,[146] auf das hier deshalb nochmals hingewiesen werden soll. Den Rahmen bilden dort auf der einen Seite die ovale Vorhalle und das schmale erste Joch, auf der anderen das schmale letzte Joch und der halbrunde Chor. Der Mittelteil des Schiffs besteht einerseits aus einer Gruppe von drei Langhaus-Jochen, andererseits aus dem "Kontrastpaar" Vierung und Mönchschor. Die Langhausjoche erheben sich über rechteckigem Grundriß im Verhältnis 1 : 1,5; Vierung und Mönchschor über quadratischem Grundriß im Verhältnis 1,5 : 1,5. Die Dreiergruppe insgesamt hat demnach gleiche Tiefe wie das "Kontrastpaar".

Auch die Frage nach dem Sinn von Rahmen-Kombinationsordnungen und -formen wird man zunächst so zu beantworten haben, daß sie ihren Sinn in sich selbst tragen. Künstlerisch sinnvoll ist es, die Teile eines größeren musikalischen Ganzen nach bestimmten, unterschiedlichen Prinzipien einander zuzuordnen und eine solche Folge durch einen Rahmen zu umschliessen und abzurunden. Innerhalb eines einzelnen Satzes hat der zweite Rahmenteil eine der klassischen Reprise ähnliche Funktion, während der Mittelteil einen der klassischen Durchführung ähnlichen Charakter gewinnen kann. Zugleich weist

---

[146] Abgebildet bei H.Schnell, a.a.O., S.11.

der Rahmen in dem von uns oben gezeigten Sinn symbolisch über sich hinaus. Ausdruck lutherisch-spätbarocker Musikanschauung ist auch der Binnenteil in seiner oft geradezu mikrokosmischen Ordnung. Form- und Ordnungsprinzipien wie die Symmetrie- und die Rahmen-Kombinationsform entspringen, mit Spittas Worten, "höchster künstlerischer Vernunft"; sie sind zugleich, so Walther, "ein lebendiges Bild guter Ordnung", deren "Urheber Gott" ist.

4. Theologische Erwägungen

Ziel dieser Arbeit ist es, so wurde einleitend gesagt, eine Bach-Interpretation als sachgemäß zu erweisen, die ästhetische und theologische Aspekte komplementär miteinander verbindet. Solche Sachgemäßheit, das ergab sich weiter, ist begründet in der einzigartigen Synthese musikalisch-autonomer und außermusikalisch-theologischer Elemente in der Bachschen Musik. Die Begriffe "komplementär" und "Synthese" sind, im Sinne ihrer Herkunft aus dem physikalischen und dem philosophischen Bereich, dialektisch zu verstehen: als Bezeichnungen für die Vereinigung des unvereinbar Scheinenden. Entsprechend dient der Begriff "Theonomie" im Titel dieser Arbeit der Bezeichnung paradoxer Einheit: der Einheit von autonomer ästhetischer Vernunft und Glaube. Wir versuchten, solche Einheit in Bachs Personalstil, in der für ihn bezeichnenden Anwendung von Figuren und Symbolen, von Formen und Ordnungsprinzipien aufzuweisen. Aus allem bisher

Dargestellten ergeben sich uns drei theologische Problemkreise, die im folgenden im Blick auf unser Thema erörtert werden sollen: die Frage der natürlichen Theologie, die nach dem Verhältnis von Schöpfung und Erlösung und die des eschatologischen Aspekts.

Hinter Bachs Kunst steht die von ihm selber kaum ausgesprochene, doch in seinem geistigen Umkreis deutlich formulierte und in seinem Werk klar sich ausprägende lutherisch-spätbarocke Musikanschauung. Wird in dieser unstatthaft natürliche Theologie getrieben ? Wir wenden uns, um diese Frage beantworten zu können, nochmals der Musiklehre des Andreas Werckmeister zu.[147] Nach dieser hat Gott "die Sternen /und dero Lauf in die Musicalischen Proportionen geordnet" (213). Werckmeister weist in diesem Zusammenhang auf die Entdeckung Keplers hin. Das macht deutlich: Die erneuerte quadriviale Anschauung sieht sich auf wissenschaftlichem - wir würden sagen: auf naturwissenschaftlichem - Boden. Deshalb gilt: "Es kann aber in Musicis nichts natürliches geschlossen und erkandt werden / wo nicht ratio, das ist Arithmetica und Mathesis vorher den rechten Weg zeigeten" (213). Die Einsicht in die zahlhafte Struktur der Musik und ihre makrokosmischen Entsprechungen ist ebensowenig auf die Christen beschränkt wie die staunende Rückführung solcher "Harmonia" auf göttliches Schaffen: "Es haben es auch die klugen Heyden aus dem Lichte der Natur erkennen können" (213); auch "können die Music-Verächter ex lumine naturae überzeuget werden / daß die Musica ein Göttl. Werck sey" (234). Für Werckmeister gehört die "Harmonia" also zu dem, "was von Gott erkennbar ist", worin alle Menschen den Schöpfer wahrnehmen können (Röm. 1,19 f.). Die Musik "hat ihr Fundament von dem Schöpffer selber / ja sie weiset uns die Beschaffenheit des Himmels / der Erden / und der gantzen Natur / da wir sehen das GOtt alles in ordentliche deutliche Propor-

---

147 Zitate wieder nach R. Damman, a.a.O.

tiones Zahl Maß und Gewichte gesetzet hat / woraus wir sehen das GOtt ein Gott der Ordnung sey / und kein Gefallen an der Unordnung haben könne" (221). Der letzte, für Werckmeister zentral wichtige Gedanke erinnert an 1. Kor. 14,33: "Denn Gott ist kein Gott der Unordnung, sondern des Frie - dens". Der Zusammenhang macht klar, daß Werckmeister mit seiner Formulierung "Gott ist ein Gott der Ordnung" nicht Gottes Wesen, sondern sein Schaffen kennzeichnen will. Der Vergleich einerseits mit dem bei Dammann zitierten, ontologischen Satz von Leibniz aus seiner Theodicaea von 1710 "Deus totus ordo est", andererseits mit Walthers oben angeführtem Wort aus den Praecepta, Gott sei "der Urheber aller Ordnung und Harmonie", zeigt Werckmeister deutlich in der Nähe des letzteren.

Erst wo das Gebiet der natürlichen Gotteserkenntnis verlassen, das der geoffenbarten betreten wird, sieht sich Werckmeister zu Wesensaussagen berechtigt. "Die Zahlen 1.2.3.4. 5.6 und 8 ... können uns Schatten-Weise das Wesen des Allmächtigen Gottes abbilden" (216). Die 1 bezeichnet als "principium numerorum" die erste Person der Gottheit (235); "GOtt ist selber die Unität", und von ihm und zu ihm sind alle Dinge: "Omnia ab Uno, omnia ad unum" (217). Die 2 ist "die andere Person der GOttheit abbildend"; sie "bedeutet das Ewige Wort / welches ist Gott der Sohn" (235). Die 3 "vergleichet sich dem Heiligen Geiste" (235). "4.5.6. zeiget an die vollkommene Triadem oder Drey-Einstimmigkeit / also wenn wir dieselbe hören / es nicht anders ist als unisonus, und ist doch ein Trisonus, und gar recht ein unitrisonus. Kan wohl etwa ein Gleichnüß deutlicher vorgestellet werden / welches uns das Drey-Einige Göttliche Wesen gleichsam in einem Spiegel zeige / als dieses ?" (217). Die Heiden freilich haben "kein wahres Erkäntniß von GOtt / in dem sie denselben in der Trinität nicht erkennen können / gehabt: Also haben sie Triadem Harmonicam, indem sie die Tertien vor

keine Consonantien geachtet / nicht erkennen können / da doch die Harmonia ohne Zusatz der Tertien gantz schlecht und unvollkommen / ja kein Leben in solcher Harmonia ist" (217). So merkwürdig uns dieser Schluß Werckmeisters scheinen mag, er zeigt doch klar, wo für ihn die Grenze zwischen natürlicher und Offenbarungstheologie liegt: Gott ist als schöpferisch Ordnender aller Welt erkennbar; das Geheimnis der Dreieinigkeit erkennt nur der Glaube. Werckmeister befindet sich damit, wenn wir recht sehen, in Übereinstimmung mit der lutherisch-orthodoxen Dogmatik seiner Zeit.

Dammann urteilt: "Wir dürfen mit Sicherheit annehmen, daß die Traktate Werckmeisters bei ihrer großen Verbreitung auch zum Bestande der Bibliothek J.S.Bachs gehört haben oder daß ihm zumindest deren Inhalt vertraut gewesen ist" (206). Auf Grund unserer Analysen können wir ergänzen: Er hat diesen Inhalt offensichtlich bejaht. Es wird also sachgemäß sein, auch in einer weiteren Frage auf Werckmeisters Antwort zu hören, nämlich in der Frage, wie sich in lutherisch-spätbarocker Musikanschauung Schöpfung und Erlösung zueinander verhalten. Wir setzen ein bei dem Gedanken Werckmeisters: "Gott der Allmächtige Schöpffer" ist "der Music Autor selber" (213). Wie ist dieser Gedanke zu verstehen ? Wir sahen, welches Gewicht in einer trivial bestimmten Musikanschauung wie der Christoph Bernhards, besonders auch in der Johann Andreas Herbsts, Ruhm und Nachruhm des Komponisten haben. Der Musicus poeticus sieht den Ruhm "als einen geradezu notwendigen Reflex seines ingenium in der Umwelt und Nachwelt" (Dammann 214). Das ingenium des Komponisten, sein "Genie", Musikstücke oder auch musikalisch-rhetorische Figuren zu erfinden, steht also im Mittelpunkt. Anders in der quadrivial bestimmten Anschauung Werckmeisters. Zwar sieht auch er die Bedeutung des Talents: "Musici non fiunt / sed nascuntur" (210). Aber im Mittelpunkt seines Interesses steht nicht

der Musiker und die Originalität seiner Erfindungskraft, sondern das musikalische Material und dessen von Gott vorgegebene, wunderbare Ordnung. Diese hörbar zu machen, ist die eigentliche Aufgabe des Musikers. Er kann sie nicht erfüllen, wenn er wie die "Gottlosen Spielleute" (223) sich "weit ab unitate" (224) befindet: "Die Verachtung" der wahren Musik "kömmt aus einem Verwirreten Gemüthe / welches nicht in der Ordnung des weisen Schöpfers nach den harmonischen Proportionen stehet / und gebildet ist" (223). Die Musik, die von solchen Voraussetzungen her entsteht, nennt Werckmeister "chaos, Klumpen, verwirretes Wesen, gleichsam irrationabel, Unordnung, Confusion"; Werk des Satans, der "als Affe Gottes die bösen Gemüther anreitzet" (222). Die Formulierungen machen deutlich: Es bedarf, damit "wahre Music" (221) entstehen kann, einer Veränderung des Menschen durch Gott. Die Musik ist creatura - der rechte Umgang mit ihr setzt recreatio des Musikers voraus, die Wiederherstellung der Schöpfungsordnung in seinem Leben. Erlösung ist in diesem Sinn Erlösung zur Geschöpflichkeit, Befreiung zur "urständlichen" Ordnung des Schöpfers.

Ur- und Endzustand aber gehören zusammen. Mit Recht spricht Dammann von "Rück- und eschatologischem Vorblick zugleich", wenn es bei Werckmeister heißt: "Die Natur strebet immer nach dem Vollkommenern / und nach dem Paradisischen Sitze: da der Grund ist / worauf alles seine Ruhe und Vergnügen haben muß" (230). Weder die Musik noch der Musiker noch der Musikhörer sind schon am Ziel. Der eschatologische Vorbehalt des "Noch nicht" muß gemacht werden. Es gilt, "daß auch die Musica ihren Zweck noch nicht erreichet hat / und noch viel Geheimnißen darinnen verborgen liegen / welche GOtt seinen Kindern zu seiner Zeit / weiter und im ewigen Leben völlig / offenbahren wird" (215). Der Musiker und der Musikhörer haben, auch wenn sie sich der "wahren Music" widmen, nur einen "Vorgeschmack der himmlischen Harmonie"; sie sind der Anfechtung nicht entnommen. Umgekehrt gilt auch das

"Schon" der sich realisierenden Eschatologie. Es sind wirklich "eschatologische Vorklänge" (Dammann230), die dem Menschen hörbar werden können. Wenn Werckmeister über seinen Text I.N.J., In Nomine Jesu, schreibt (237), dann zeigt das ein Musikverständnis, das Musik, Musiker und Musikhörer in den neuen Äon einbezogen sieht.

I.N.J. steht auch, von Bachs Hand geschrieben, über den Stücken des Klavierbüchleins, das er Anfang 1720 für seinen damals neunjährigen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann anlegte und in das beide im Laufe mehrerer Jahre Eintragungen gemacht haben. Wenn Wolfgang Plath mit dem Ergebnis seiner Untersuchungen Recht hat, daß in diesem Büchlein "der Kompositionslehrgang (nicht also der Klavierunterricht !)" [148] seinen Niederschlag gefunden hat, den Bach mit seinem Sohn durchführte, dann gewinnt das I.N.J. besonderes Gewicht. Denn es besagt, über eine Sammlung von 63 Kompositionen unterschiedlicher Art gesetzt, von denen nur zwei Choralbearbeitungen, alle anderen freie Stücke sind: Der Komponist "wahrer Music", gleich ob text- und cantus-firmus-gebundener oder freier, ob geistlicher oder weltlicher, arbeitet nach Bachs Überzeugung im Namen Jesu. Das heißt, er arbeitet im Namen dessen, der den neuen Äon heraufführt, der die schöpferische Vernunft von ihren Konflikten zu befreien und Theonomie entstehen zu lassen vermag. Solche Musik im Namen Jesu ist ein eschatologisches Phänomen. Sie hat proleptischen Charakter. Die irdische Musik ist noch nicht die himmlische, aber doch schon deren "Spiegelbild" und "Vorgeschmack". In Tillichs Sprache: Es gibt unter den Bedingungen der Existenz keine vollständige Theonomie - aber dennoch eine fragmentarische, in welcher die ästhetische Vernunft durch ihre autonomen künstlerischen Formen auf

---

148 Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe, Serie V, Band 5, Kassel usw. 1963, S.71.

das Neue Sein hinweist, welches in der letztgültigen Offenbarung erschienen ist. In Bachs Musik geschieht das in einzigartiger Weise; es macht sie als ganze zum Symbol.

Die theologischen Erwägungen wären unvollständig, würde an dieser Stelle nicht näher auf den christologischen Bezug in Bachs Werk eingegangen. Daß Bach christologische und soteriologische Texte in großer Zahl vertonte, gehörte zu seinen Amtspflichten. Wie er es tat, wie er Mitte oder Schwerpunkte solcher Texte sah und musikalisch verdeutlichte, dies ist zu untersuchen. Eine solche Untersuchung, durchgeführt am textbezogenen Werk Bachs in seiner vollen Breite, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Wir beschränken uns auf wenige Hinweise und erinnern lediglich an jene Werke, die oben schon, in unterschiedlichem Zusammenhang, angeführt wurden.

Die frühe Kantate "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" (BWV 106) stellt das Sterben unter dem Gesetz dem Sterben unter dem Evangelium gegenüber. Im Mittelsatz geschieht das in der Steigerung des simultanen Antitheton: Die drei Unterstimmen singen den Text "Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben" (Sirach 14,18) im gebundenen Stil der Chorfuge und in tiefer Lage; der Solosopran setzt dagegen monodisch-frei, dynamisch differenziert und in höher Lage die Bitte "Ja, komm, Herr Jesu" (Offb.22,20); dazu erklingt instrumental der Choral "Ich hab mein Sach Gott heimgestellt". Manfred Mezger hat diese und ähnliche Doppeltextierungen im Sinn lutherischer Theologie als "ein technisch wie stilistisch eindrucksvolles Interpretament für die Dialektik des Glaubens" gedeutet:"Was die gesprochene Predigt nicht vermöchte, nämlich das Durchhalten des Glaubens gegen den Widerpart mittels gleichzeitig erklingender Gegenstimme anschaulich zu machen, ist der Textvertonung als eine, bald antithetische bald affirmative, Möglichkeit

gegeben".[149]

Den Weimarer Orgelchoral "Allein Gott in der Höh sei Ehr" (BWV 662) kennzeichnet ein Adagio-Thema, in welchem der ersten Liedzeile eine abwärts gerichtete, akzentuierte Linie eingefügt ist. Sie durchzieht, den Cantus firmus kontrapunktierend, das ganze Stück. Nach unserem Verständnis weist diese Katabasis auf die Kondeszendenz, die gnä - dige Herablassung Gottes in dem hin, den die dritte Strophe des Liedes anredet "Versöhner der', die warn verlorn". Der oben im einzelnen beschriebene Weimarer Orgelchoral "Jesus Christus, unser Heiland" (BWV 665) stellt in der Abfolge seiner wechselnden Gegenstimmenkomplexe für den, der den Text kennt und ihn von Zeile zu Zeile mithört, "Person und Werk Christi" musikalisch dar. Die 1714 ebenfalls in Weimar entstandene Adventskantate "Nun komm, der Heiden Heiland" (BWV 61) hebt, wie die Kantate gleichen Namens von 1724 (BWV 62), die Zeile "Des sich wundert alle Welt" hervor; aber das Sichwundern gilt nicht, wie in Luthers Liedtext, der Jungfrauengeburt, sondern dem messianischen Einzug Jesu, der durch die Ouvertürenform symbolisiert wird.

In den Sätzen 2 bis 4 der Kantate "Du wahrer Gott und Davids Sohn" (BWV 23) von 1723 ist der Choral "Christe, du Lamm Gottes" von besonderer Bedeutung. Er begleitet im Rezitativ "Ach, gehe nicht vorüber" den Ruf des Blinden als instrumentales Zitat, klingt dann im Chor "Aller Augen warten, Herr" im Continuo und im Vokalbaß an und beendet schließlich, dreistrophig durchkomponiert, als Choralchor das Werk. Der Bezug zum Kirchenjahr wird hier ähnlich eindrucksvoll hergestellt wie in der eben erwähnten Adventskantate. Die Motette "Jesu, meine Freude" (BWV 227), geschrieben 1723, stellt jenen Vers aus Römer 8 in die Mitte

---

149 M. Mezger, Botschaft und Glaube in Johann Sebastian Bachs Kirchenmusik, 2. Aufl. Wolfenbüttel 1974, S.16.

des symmetrischen Aufbaus und hebt ihn durch die Fugenform hervor, in welchem der Apostel aus der dritten Person in Anrede und Zuspruch übergeht: "Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich". Das "Quia respexit" aus dem 1723 entstandenen Magnificat (BWV 243,3) legt die humilitas der Maria kreuzestheologisch, als Niedrigkeit und Leiden, aus; dies wurde oben gezeigt und als Luthers Magnificat-Verständnis entsprechend dargestellt. In der 1724 erstmals aufgeführten Johannes-Passion bestimmt der thematische Chiasmus, das musikalische Christus- und Kreuzessymbol, fast durchgehend die Struktur des "Kreuzige" - Chores (BWV 245,36). Schließlich sei daran erinnert, daß im Gloria der h-moll-Messe (1733), in den Teilen I bis III des Weihnachtsoratoriums (1734) und im Symbolum Nicenum der h-moll-Messe (ca. 1747/49) die von Jesu Leiden und Niedrigkeit handelnden Teile in der Mitte symmetrischer Satzanordnungen stehen.

Der Rekurs auf im bisherigen Gang der Untersuchung schon genannte, hier in chronologischer Ordnung nochmals kurz bezeichnete Kompositionen führt zu zwei Ergebnissen. Er macht erstens deutlich: Bachs spezifisches Verständnis eines christologischen Textes vermag sich unmittelbar auf Struktur und Ordnung seiner Komposition auszuwirken. Ein Cantus-firmus-Zitat etwa wie das in BWV 23 wirkt bestimmend auf den gesamten Bau eines Stückes ein. Tritt ein solches Zitat wie in BWV 106 zu einem Satz hinzu, der bereits auf der Kombination zweier gegensätzlicher Texte beruht, so entsteht ein höchst komplexes, durch viele Faktoren bestimmtes Gebilde. Chiastische oder sonstige charakteristische Thematik prägt den Ablauf ganzer Sätze vor, wenn sie wie in den genannten Beispielen nicht nur episodisch auftritt. Wahl der Ouvertüre, der Fuge, der Symmetrie als Form oder Ordnungsprinzip bedeutet Strukturierung im Großen. Dies alles aber geschieht in den genannten Beispielen vom je

besonderen Verständnis christologischer oder doch christologisch gedeuteter Texte her.

Solches Verständnis - dies ist das zweite Ergebnis - zeigt starke kreuzestheologische Akzente. Darin ist Bach ganz lutherisch. Mezger stellt zu Bachs Kirchenmusik fest: "Will man hier zu den musikalisch-theologisch fündigsten Schichten kommen, so muß man bei Bach die Sachverhalte und Zusammenhänge aufsuchen, die im Zentrum der Theologie von Paulus und Luther liegen: Kreuz, Anfechtung, Inkarnation, die Herrlichkeit Christi in der Niedrigkeit, die Rechtfertigung, mit den großen Antithesen von Geist und Fleisch, Gesetz und Glauben ... Es fehlt bei Bach gewiß nicht der Glanz der Auferstehung und Himmelfahrt ... Es ist aber erlaubt, wahrzunehmen, daß ein gewisser Unterschied besteht an geistig-spezifischem Gewicht zwischen den sieghaft - fließenden Partien und den problematisch - herben Verflechtungen passionaler Zusammenhänge".[150] Unsere Arbeit bestätigt dies; ja, sie zeigt, daß der kreuzestheologische Akzent im Laufe von Bachs Schaffensjahren an Gewicht zunimmt. Neben dieses Ergebnis sei abschließend Paul Tillichs kreuzestheologische Begründung der Theonomie gehalten: Jesu Selbstpreisgabe, sein Selbstopfer beendet nach Tillich Heteronomie, ermöglicht Theonomie. Wir meinen, an diesem Punkt dem Grund von Bachs Leben und Schaffen nahe zu sein.

---

[150] M. Mezger, a.a.O., S.14 f.

IV. Zu Bachs Gegenwartsbedeutung

Unsere Untersuchung führte in Auseinandersetzung mit Eggebrecht zu dem Ergebnis, Bachs Musik sei nicht "ein Stück Mittelalter in neuzeitlicher Umgebung". Man kann sagen, daß in ihr eine "Synthese von Mittelalter und Neuzeit" [151] stattfindet. Das heißt jedoch, daß sie das Mittelalter dialektisch "aufhebt". Sie ist neuzeitliche Musik. Schicksal des Menschen der Neuzeit aber ist die Aufklärung. In großen natur-, geistes- und gesellschaftswissenschaftlichen Wellen bricht sie auf und setzt in Sein und Bewußtsein neue Fakten. Sie ist nicht abgeschlossen, sondern geschieht weiterhin. Es kann kein Zurück hinter die Aufklärung geben. In dieser Situation erhebt sich die Frage nach heute möglicher Theonomie. Paul Tillich hat in der Systematischen Theologie mehrfach darauf hingewiesen, daß die Romantik irrte, wenn sie meinte, Theonomie im Sinne eines idealisierten Mittelalters wiederherstellen zu können. Ihr Irrtum habe darin bestanden, daß sie die mittelalterliche theonome Situation empirisch verstanden habe. Sofern jedoch die Vergangenheit als Modell einer zukünftigen Theonomie gesehen werde, werde sie symbolisch verstanden, und dies sei legitim. [152]

"Modell einer zukünftigen Theonomie" - damit ist das Stichwort gegeben, das für uns die Gegenwartsbedeutung der Bachschen Kunst bezeichnet. Eine solche Betrachtungsweisè sucht weder nostalgisch in die Bachzeit zurückzukehren, noch macht sie Bach einfach zum Zeitgenossen. Sie sucht ihn vielmehr von seinen Voraussetzungen her zu verstehen (die vorliegende Arbeit möchte dazu analytisch, historisch und systematisch einen Beitrag leisten); und sie fragt nach dem

---

[151] A. Schering, a.a.O., s.28 f.

[152] A.a.O., Band I, S.177 f.; Band III, S.288.

Sinn des Symbols "Bachsche Musik" für unsere Zeit. Joachim Widmann hat in seinem Erlanger Vortrag "Bach und die Gegenwart" eine ganze Reihe von Antworten auf diese Frage zu geben versucht, von denen hier nur die für unseren Zusammenhang wichtigen angeführt werden können. Zum Wort-Ton-Verhältnis bei Bach (von uns oben lediglich unter den Aspekten der Figurenkunst, des Symbolgebrauchs und der Symmetrieform gesehen, womit das vielschichtige Problem nicht erschöpft ist,) sagt Widmann im Anschluß an Georgiades: "Weder Sprache noch Musik überbrücken die Kluft, die zwischen ihrer beiderseitigen Autonomie besteht. Diese Kluft erkennend zu schliessen, ist Aufgabe des aktiven Bewußtseins ... Bach tat eben das, wovon viele Aufklärer vor und nach ihm nur zu reden belieben: er fordert die Selbständigkeit und Selbsttätigkeit des Bewußtseins unnachsichtig heraus". Zu Bachs Kompositionskunst heißt es bei Widmann: "Der unverfremdete Verstand und seine Begriffe ... waren für Bach ein absolut selbstverständliches Mittel der Komposition, dies sogar weit bewußter als bei vielen anderen großen Komponisten. Als Partner der Intuition kam dem rationalen Kalkül in den Spätwerken Bachs (z.B. Musikalisches Opfer, Goldbergvariationen, Kunst der Fuge) hervortretende Bedeutung zu". "Francis Bacon von Verulam hat das Erfolgsgeheimnis der neuzeitlichen Naturwissenschaft und Technik so ausgedrückt: Man muß der Natur in der Beobachtung 'gehorchen', um sie durch ihren eigenen Mechanismus in der Technik 'beherrschen' zu können. In der konsequenten Beachtung dieses Grundgesetzes der modernen Naturbeherrschung auf dem Feld der Musik war die 'alte Perücke' Bach einer der modernsten Menschen der Neuzeit". Den Begriff "Recreation des Gemüts" übersetzt Widmann "die zerbrochene, geschundene, entfremdete Menschlichkeit wiederherstellen" und schließt daran die Überlegung an: "Für Bach ist der Gott der creatio auch der Gott der recreatio. Das heißt: der Gott, der die Welt aus dem Nichts wirklich

werden ließ, gibt ihr auch die Chance, das Vernichtende der selbstzerstörerischen Taten des Menschen rückgängig zu machen. In der Mitwirkung an diesem neuen Prozeß sieht Bach den eigentlichen Sinn der Musik. Was soll denn christlich sein, wenn nicht diese Teilhabe ?" [153]

Wird Bachs Musik als ein Modell einer zukünftigen Theonomie verstanden oder zumindest geahnt - und vermutlich liegt hier der tiefste Grund der Faszination verborgen, die diese Musik heute auf viele Menschen ausübt -, so darf doch Tillichs Wort nicht vergessen werden: "Im Gegensatz zur Romantik indessen weiß der Protestantismus, ... daß eine neue Theonomie keine Sache der Absicht und des guten Willens, sondern des historischen Schicksals und der Gnade ist. Sie ist eine Wirkung der letztgültigen Offenbarung, die von keiner Autonomie produziert und von keiner Heteronomie verhindert werden kann." [154]

---

[153] In: Musik und Kirche, 1973, S.16-26; hier: S.21, 22, 23 und 25.

[154] A.a.O., Band I, S.178.

Literatur:

1. P.Althaus, Die Theologie Martin Luthers, Gütersloh 1962

2. Bach-Dokumente, Band I Kassel usw. und Leipzig 1963, Band II Kassel usw. und Leipzig 1969

3. H.Besch, J.S.Bach, Frömmigkeit und Glaube, Band I: Deutung und Wirklichkeit, 2.Aufl. Kassel und Basel 1950

4. W.Blankenburg, Die innere Einheit von Bachs Werk, Phil. Dissertation, Göttingen 1940

5. W.Blankenburg, J.S.Bach und die Aufklärung, in: Bach-Gedenkschrift 1950, Zürich 1950, S.25-34; Wiederabdruck in: Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970 (= Wege der Forschung Band CLXX), S.100-110

6. W.Blankenburg, Der Harmonie-Begriff in der lutherisch-barocken Musikanschauung, in: Archiv für Musikwissenschaft, XVI (1959), S.44-56

7. W.Blankenburg, Einführung in Bachs h-moll-Messe, 3.Aufl. Kassel usw. 1974

8. H.Blumenberg, Art. "Autonomie und Theonomie", in: RGG 3.Aufl., Band I, Sp.788

9. G.Böhm, Klavier- und Orgelwerke, Band II, Hrsg. Gesa Wolgast, Wiesbaden o.J.

10. G.Bornkamm, Glaube und Vernunft bei Paulus, in: Studien zu Antike und Urchristentum, München 1959, S.119-137

11. O.Brodde, Heinrich Schütz, Weg und Werk, Kassel 1972

12. D.Buxtehude, Orgelwerke, Band II, Hrsg. Hermann Keller, New York 1951

13. R. Dammann, Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister, in: Archiv für Musikwissenschaft, XI (1954), S.206-237

14. F.Dietrich, J.S.Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln, in: Bach-Jahrbuch 1929, S.1-89

15. A.Dürr, Bach, Weihnachtsoratorium, München 1967

16. A.Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, 2 Bände, Kassel 1971

17. H.H.Eggebrecht, Bach und Leibniz, in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Leipzig 1951, S.431-442

18. H.H.Eggebrecht, Über Bachs geschichtlichen Ort, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 31 (1957); Wiederabdruck in: Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970, S.247-289

19. H.H.Eggebrecht, Art. "Ausdruck", in: Riemann Musik Lexikon, 12.Aufl. Mainz 1967, Sachteil

20. H.H.Eggebrecht, Art. "Figuren, musikalisch-rhetorische", in: Riemann Musik Lexikon, 12.Aufl. Mainz 1967, Sachteil

21. H.H.Eggebrecht, Art. "Symbol", in: Riemann Musik Lexikon, 12.Aufl. Mainz 1967, Sachteil

22. W.Emery, Der Klaviaturumfang von Bachs Orgeln als Beweismittel für die Datierung seiner Werke (engl. 1952), in: Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970, S.162-177

23. R.Franz, Mittheilungen über Johann Sebastian Bach's Magnificat, Halle 1863

24. G.Frotscher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, 2.Band, Berlin 1936

25. W.Gurlitt, Joh. Seb. Bach in seiner Zeit und heute, in: Bericht über die Wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Leipzig 1951, S.51-80

26. W.Hager, Art. "Kirchenbau, IV. Im 16.-19. Jh.", in: RGG 3.Aufl., Band III, Sp.1372-1394

27. S.Helms, Zahlen in J.S.Bachs Matthäus-Passion, in: Musik und Kirche, 40 (1970), S.18-27, 100-110

28. W.Herbst, Johann Sebastian Bach und die lutherische Mystik, Theol. Dissertation, Erlangen 1958

29. A.Hochstetter, Die Symmetrie im Aufbau der Orgelpräludien von Joh. Seb. Bach, Phil. Dissertation, Wien 1928

30. Th.van Huystee, Die vier Duette aus Bachs "Drittem Theil der Clavier Übung", in: Musik und Kirche, 43 (1973), S.275-282

31. M.Jansen, Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht, in: Bach-Jahrbuch 1937, S.96-117

32. E.Käsemann, Das Problem des historischen Jesus, in: Z Th K, 51 (1954), S.125-153; Wiederabdruck in: Exegetische Versuche und Besinnungen, Erster Band, Göttingen 1960, S.187-214

33. H.Keller, Die Orgelwerke Bachs, Leipzig 1948

34. H.Keller, Die Klavierwerke Bachs, Leipzig 1950

35. H.Klotz, Bachs Orgeln und seine Orgelmusik, in: Die Musikforschung III (1950), S.189-203

36. H.Klotz, Die kanonischen Veränderungen in Entwurf, Reinschrift und Druck, in: Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach, Nürnberg 1973, S.11-14

37. W.Korte, Johann Sebastian Bach, in: Musik und Weltbild, Leipzig 1940; Wiederabdruck in: Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970, S.23-42

38. F.Lau, Art. "Eigengesetzlichkeit der Lebensgebiete", in:RGG 3.Aufl., Band II, Sp.354

39. L.Lechner, Das Leiden unsers Herren Jesu Christi aus dem Evangelisten Johannes, Hrsg. Konrad Ameln, 4.Aufl. Kassel 1949

40. E.Linnemann, Gleichnisse Jesu, Göttingen 1961

41. E.A.Lippman, Art. "Symbolik", in: MGG, 12.Band, Sp.1789-1803

42. H.Lohmann, Bemerkungen zur Zahlensymbolik in der Klavier-Übung III von Johann Sebastian Bach, in: Der Kirchenmusiker, 25 (1974), S.55-58

43. D. Martin Luthers Evangelien-Auslegung, Hrsg. Erwin Mülhaupt, Erster Teil, 3.Aufl. Göttingen 1957

44. U.Meyer, Zum Verständnis der zehn großen Liedbearbeitungen in Bachs "Clavierübung. Dritter Theil", I-IV, in: Musik und Kirche, 41 (1971), S.183-189, 297-302; 42 (1972), S.17-19, 74-81

45. U.Meyer, Zur Frage der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Chorälen, in: Bach-Jahrbuch 1972, S.61-75

46. U.Meyer, Johann Sebastian Bachs Variationenzyklus "Sei gegrüßet, Jesu gütig", in: Die Musikforschung, 26 (1973), S.474-481

47. U.Meyer, Musikalisch-rhetorische Figuren in J.S.Bachs Magnificat, in: Musik und Kirche, 43 (1973), S.172-181

48. U.Meyer, Zur Einordnung von Bachs einzeln überlieferten Orgelchorälen, in: Bach-Jahrbuch 1974

49. M.Mezger, Botschaft und Glaube in Johann Sebastian Bachs Kirchenmusik, 2.Aufl. Wolfenbüttel 1974

50. J.Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, 2.Aufl. Kassel 1963

51. J.Pachelbel, Ausgewählte Orgelwerke, Band III, Hrsg. Karl Matthaei, 4.Aufl. Kassel o.J.

52. W.Plath, Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe, Serie V, Band 5, Kassel usw. 1963

53. E.Rosenkaimer, Johann Adolph Scheibe als Verfasser seines "Critischen Musicus", Phil. Dissertation, Bonn 1929

54. F.Smend, Die Johannes-Passion von Bach. Auf ihren Bau untersucht, in: Bach-Jahrbuch 1926, S.105-128; Wiederabdruck in: Bach-Studien, Kassel usw. 1969, S.11-23

55. F.Smend, Bachs Kanonwerk über "Vom Himmel hoch, da komm ich her", in: Bach-Jahrbuch 1933, S.1-29; Wiederabdruck in: Bach-Studien, Kassel usw. 1969, S.90-109

56. F.Smend, Luther und Bach, Der Anfang, Heft II, Berlin 1947; Wiederabdruck in: Bach-Studien, Kassel usw. 1969, S.153-175

57. F.Smend, Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen, Kassel und Basel 1950; Wiederabdruck in: Bach-Studien, Kassel usw. 1969, S.176-194

58. F.Smend, Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe, Serie II, Band 1, Leipzig 1956

59. O.Söhngen, Theologie der Musik, Kassel 1967

60. Ph.Spitta, J.S.Bach, Band I Leipzig 1873, Band II Leipzig 1880

61. J.H.Schein, Israelsbrünnlein, Hrsg. Adam Adrio, Kassel 1949

62. A.Schering, Das Symbol in der Musik, Leipzig 1941

63. A.Schmitz, Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Bachs, Mainz 1950

64. A.Schmitz, die oratorische Kunst J.S.Bachs, in: Kongreßbericht. Gesellschaft für Musikforschung (2.) Lüneburg 1950, S.33-49; Wiederabdruck in: Johann Sebastian Bach, Darmstadt 1970, S.61-84

65. A.Schmitz, Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers, in: Archiv für Musikwissenschaft, IX (1952), S.79-100

66. A.Schmitz, Art. "Musikalisch-rhetorische Figuren", in: MGG, Band 4, Sp.176-183

67. H.Schnell, Weingarten, 4.Aufl. München 1972

68. H.Schütz, Geistliche Chormusik 1648, Hrsg. Wilhelm Kamlah, Kassel 1953

69. A.Schweitzer, J.S.Bach, 6.Aufl. Leipzig 1928

70. R.Steglich, Johann Sebastian Bach, Potsdam 1935

71. G.Stiller, Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit, Kassel und Basel 1970

72. Paul Tillich, Systematische Theologie, Band I, 2.Aufl. Stuttgart 1956, Band III Stuttgart 1966

73. Paul Tillich, Wesen und Wandel des Glaubens, Berlin 1961

74. H.-H.Unger, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert, Würzburg 1941

75. J.G.Walther, Praecepta der Musicalischen Composition, Hrsg. Peter Benary, Leipzig 1955

76. C.F.v.Weizsäcker, Die Tragweite der Wissenschaft, Erster Band: Schöpfung und Weltentstehung, Stuttgart 1964

77. J.Widmann, Bach und die Gegenwart, in: Musik und Kirche, 43 (1973), S.16-26

78. Ch.Wolff, Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke, in: Bach-Interpretationen, Göttingen 1969, S.144-167

79. H.Zahrnt, Die Sache mit Gott, München 1966

Der Verfasser:

Ulrich Meyer wurde am 25.2.1933 als Sohn der Privatmusiklehrerin Margarete Meyer und des Studienrats Theodor Meyer in Bremerhaven geboren. Nach dem Abitur an der dortigen Wilhelm-Raabe-Schule durchlief er von 1952 bis 1956 die Diakonen-Ausbildung des Stephansstifts in Hannover. Ein Studium an der hannoverschen Kirchenmusikschule von 1956 bis 1958 schloß mit dem B-Examen. Ab 1958 studierte der Verfasser evangelische Theologie in Göttingen und Tübingen; er legte 1962 das 1. theologische Examen ab. Von 1962 bis 1966 arbeitete er als Kirchenmusiker und Religionslehrer in Wolfsburg, seit 1967 als Heimleiter in den Diakonischen Heimen in Kästorf bei Gifhorn, einer Einrichtung der Nichtseßhaftenhilfe.

DATE DUE

~~IL: 4871968~~	~~(ICE) 11/5/99~~
JAN 2 0 2000	
GAYLORD	PRINTED IN U.S.A.

GTU Library
ML410.B1 M38 G
Meyer, Ulrich/J. S. Bachs Musik als theo
3 2400 00107 3968